دراسات أدبية
دراسات أدبية
دراسات أدبية

دراسات أدبية

بناء الرواية

دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

د. سيزا أحمد قاسم



دراسات
أدبية

بناء الرواية

دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

الإخراج الفنى

راجيه حسين

اهداءات ١٩٩٨

مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع

القاهرة

بنـــاء الـــروايــة

دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

د. سيزا أحمد قاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤

إهداء

إلى أستاذتى الدكتورة سهير القلماوى التى أدين لها أنا وهذه الدراسة بكثير من الفضل .

وإذا كانت ساندت أجيالا من تلاميذها إلى أن ثبتت أقدامهم على الطريق فإنها لم تطمس شخصياتهم بل آزرتهم لينطلقوا فى مختلف الاتجاهات وفقا لمعاييرهم الخاصة .

سيزا قاسم

القاهرة يونيو سنة ١٩٧٨ .

المدخل

الأدب المقارن ، فرع جديد من الدراسات الأدبية ، وما يزال المصطلح نفسه يثير حوله الكثير من النقاش والجدال . ولم يستقر مدلولـه ولم يتحدد بعـد . لذلـك تعددت النظريات واختلفت المدارس فى كيفية دراسته وفى تحديد موضوعاته وأبعاد مجاله بل فى المنهج الذى يجب أن يتبع فى تناوله .

لذلك رأينا أن نعرض بإيجاز فى هذا المدخل للمدارس المختلفة وموقفها من الأدب المقارن لنحدد موقفنا من القضايا والمشكلات التى يثيرها هذا الاختلاف ، ونوضح النظرية التى سنلتزم بها فى تناول موضوعنا .

ولاشك أن دراسة الأدب المقارن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات الأدبية عامة وتتطور بتطورها ، وتقوم أيضاً على نظرية الأدب نفسه وتلتزم بها ، ولذلك رأينا أن نعرض أيضاً فى فقرة تالية لموقفنا من نظرية الأدب والمنهج الذى سنلتزم به .

تقوم الدراسات فى مجال الأدب المقارن على أحد مدخلين :

الأول : هو دراسة كيفية قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر ، وهو ما يسميه كاريه «علاقات بالوقائع» .

أما الثانى : فهو دراسة أوجه الشبه بين أدبين أو أكثر أو بمعنى أوضح بـين عملين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر .

والاختلاف الأساسى بين المدرسة الفرنسية والأمريكية هو الضغط على أحد هذين المدخلين والإرتكاز الذى تركزه كل مدرسة على أحد هذين الأساسين .

فترى المدرسة الفرنسية التى أسسها فان تيجيم وجويارو كاريه أن العنصر الأساسى فى الأدب المقارن هو تأكيد علاقات بالوقائع ويجب أن تكون هذه العلاقة ثنائية أى بين أدبين ، فإذا اتسع المجال خارج نطاق أدبين ليشمل ما هو أكثر منهما فان المدرسة الفرنسية تخرج الدراسة من مجال الأدب المقارن إلى مجال الأدب العام (Literàture Generale) (وهو العلم الذى يدرس العلاقات بين الآداب العالمية) وبذلك اتجهت المدرسة الفرنسية اتجاهاً تاريخياً يتناول موضوعات تتصل بالعلاقات الثقافية والتاريخية بين الأمم أو بتاريخ الأفكار ، وابتعدت إلى حد كبير عن مجال الدراسات النصية الأدبية ، فدخلت بذلك مجالاً آخر وهو مجال قد يكون أقرب إلى مجال الدراسات الاجتماعية مما جعل العالم الأمريكى «رينيه ويلك» يحتج على هذا المنهج فى مقال مطول[1] يعرض فيه موقفه ممثلاً للمدرسة الأمريكية مؤكداً أن «مذهب الواقعية انبثق موروثاً من التقاليد العامة للتجريبية والوضعية تؤيده مثالية العلمية الموضوعية والتفسير السببى . والنشاط المنظم للأدب المقارن فى فرنسا لم يحقق سوى تراكم ضخم من الأدلة على العلاقات الأدبية خاصة فى مجال شيوع أعمال بعض الكتاب والوسطاء بين الدول من رحالة ومترجمين ودعاة . ويرى «ويلك» أن مفهوم «السببية» فى الأعمال الأدبية لا يثبت أمام النظرة الناقدة . إذ لا يستطيع أحد أن يثبت أن عملاً فنياً معيناً كان السبب فى وجود عمل أدبى آخر . . . بل ليس ثمة ما يمكن أن ينجزه منهج التفسير السببى سوى الرجوع إلى الماضى بلا نهاية» .

ويحدد «ويلك» نظرته إلى دراسة الأدب المقارن قائلاً :

> «إن منظور الأدب المقارن وروحه يعرفه ويبرر تميزه عن الأدب العام خير من أية حدود فاصلة إذ يقوم على دراسة كل الآداب من منظور عالمى ، ومع وعى بوحدة جميع الخبرات والابداع الأدبى . ومن هذا المفهوم (وهو ما اتفق معه) يتطابق الأدب المقارن مع دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية أو العرقية أو السياسية . ولا يمكن أن تحد بطريقة واحدة إذ يستخدم الوصف والتشخيص والتفسير والرواية ، الشرح ، التقييم فى بحثه بقدر ما يستخدم المقارنة . كما لا يمكن أن تقتصر المقارنه على الاتصالات التاريخية . إذ وقد يكون فى مقارنة ظواهر مثل اللغات - كما علمتنا التجارب الحديثة فى اللغويات - والأنواع الأدبية غير المرتبطة تاريخياً نفس القيمة التى تكمن فى مقارنة التأثيرات التى يمكن اكتشافها استناداً إلى اثبات قراءة الأصل أو ما شابه ذلك»[2]

ومن هذا النص نرى أن «ويلك» ينفى ضرورة حصر دراسة الأدب المقارن فى نطاق أدبين لا غير ، ثم أنه يرى أن المقارنة قد تشمل أعمالاً لا تربط بينهما صلات تاريخية

مؤكدة ، ويضيف أيضاً أن الأدب المقارن لا ينفرد بمنهج خاص ولكنه قد يلجأ إلى استخدام مناهج البحث العامة .

ونلمس فى السنوات الأخيرة تطوراً واضحاً فى الدراسات المقارنة فى فرنسا استجابة لانتقادات أعلام المدرسة الأمريكية وتطور الاتجاهات الحديثة فى دراسة الأدب . مما أدخل المدرسة الفرنسية فى مرحلة جديدة متمثلة فى موقف «إيتامبل» فى كتابه (Comparaison N'est pas raison) وأيضاً فى كتاب كلود بايشوا وأندريه روسو الصادر سنة ١٩٦٧ «الأدب المقارن»[٣] ، وهذا الكتاب يمثل تطوراً فى مدخل الدراسات المقارنة ومحاولة لتجديد مفهوم هذا العلم . فيعرف المؤلفان الأدب تعريفاً بعيداً عن تعريف «كاريه» :

> «إن الأدب المقارن وصف تحليلى ، ومقارنه منهجية تفاضلية وتفسير تركيبى للظواهر الأدبية المختلفة اللغات أو الثقافات (Interlinguistiques ou Interculturelles) من خلال التاريخ أو النقد أو الفلسفة وذلك لفهم الأدب فهما أعمق كوظيفة ذات نوعية خاصة للعقل البشرى»[٤]

نستطيع أن نستخلص من هذا التعريف بعض النتائج : أولاً أن هذا التعريف قد وسع مجالات الأدب المقارن وجددها بالنسبة إلى المدرسة الفرنسية التقليدية . فقد أخرج المؤلفان الأدب المقارن من نطاق علاقات واقعة حادثة الضيق إلى نطاق أكثر رحابة ، ثم أنهما حاولا أيضاً فصل المداخل التى يستطيع الأدب المقارن أن يلجأ إليها ولم يحصراه فى مجال مدخل واحد وهذه المداخل هى : التاريخ - النقد - الفلسفة .

ونجد صدى لهذا التعريف فى تقسيم الكتاب :-

الفصـل الأول : نشأة الأدب المقارن وتطوره .
الفصـل الثانى : التبادلات الأدبية الأولية .
الفصل الثالث : تاريخ الأدب العام .
الفصل الرابع : تاريخ الأفكار .
الفصل الخامس : الأبنية الأدبية..

ويدل هذا التقسيم على ظهور إهتمامات جديدة فى مجال الدراسات المقارنة (الأبنية الأدبية) مع الاحتفاظ ببعض الموروثات من المدرسة التقليدية (تاريخ الأفكار) التى لا تدخل فى مجال الدراسات الأدبية .

وقد وفق الباحث الألمانى أولريخ ويشتاين بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية فى كتابه الذى ظهر سنة ١٩٦٨ تحت عنوان : (Einfuhrung in die Vergleichen die

(Literaturwissenshaft) ثم ترجمه وليام ريجان للانجليزية بالاشتراك مع مؤلفه ونشر سنة ١٩٧٣ تحت عنوان «الأدب المقارن ونظرية الأدب : عرض وتقديم»(٥)

وهذا الكتاب كما يوضح عنوانه يجمع بين التنظير الأدبى والدراسات المقارنة ، وبين عرض النظريات المختلفة والمدخل إلى دراسات الأدب المقارن . ويعتقد المؤلف أن الأدب المقارن ليس علماً قائماً بذاته (وهذا رأينا) إنما يجب أن ينظر إليه فرعاً متخصصاً من الدراسات الأدبية وليس له منهجه الخاص المنفصل وإنما يتبع مناهج البحث الأدبى عموماً ولذلك أضاف إلى عنوان كتابه عبارة «نظرية الأدب» .

ويؤكد المؤلف فى مقدمته أنه يحاول المزج بين المدرسة الفرنسية والأمريكية .

«إذا ذهبنا إلى محاولة تعريف يحسن - فى إطار الحدود التى ارتضيناها لدراستنا - أن ننتهج طريقاً وسطاً بين المفهوم الضيق الذى التزمه ممثلو الأرثوذوكسية فى مدرسة باريس (خاصة بول فارتييجم وجان مارى كاريه وماريوس - فرنسوا جويارد) والآراء الأكثر تحرراً التى احتضنتها ما عرفت باسم المدرسة الأمريكية»(٦)

من مزايا كتاب ويشتاين أنه نقى مجال الأدب المقارن من الدراسات الهامشية التى أثقلته والتى لا تنتمى إلى الدراسات الأدبية مستنداً فى هذا إلى فصل العلوم وتحديد منهجها ، ولكنه احتفظ ببعض الموضوعات التقليدية كالموضوع الذى أفرد له الفصل الثالث من كتابه (Reception and Survival) فمثل هذه الموضوعات انسلخت من الدراسات الأدبية ودخلت مجال علم الاجتماع الأدبى(٧) .

ونرى مع ويشتاين أنه يتحتم أولا تحديد معنى علاقات بالوقائع فى نطاق مجال التاريخ الأدبى وعدم تحديد الأدب المقارن فى نطاق علاقات بالوقائع ، فإذا أردنا أن نثبت وجود اتصالات بين أدبين (ونرى أيضاً فى هذا المجال أن الدراسات المقارنة قد تشمل أكثر من أدبين) يجب أن نحصر هذه الاتصالات فى مجال الأدب نفسه(٨) . وقد تصاحب هذه الدراسات التاريخية دراسات فى علم الأجتماع الأدبى تدرس تفاعل الثقافات المختلفة ولكن هناك زاوية أخرى نرى أنها أكثر أهمية بالنسبة إلى الدراسات الأدبية عموماً وهى دراسة الأعمال نفسها : أوجه الشبه التى يمكن أن تلمس فى عملين أدبيين (أو أكثر) ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين (أو أكثر) ، وهذا التشابه قد يكون فى الموضوع أو «التيمة» أو القوالب والأشكال أو الصور أو الرموز . . . الخ . وهذه الزاوية تدخل فى صميم النقد الأدبى ونسميها - إذا تناولت عملين (أو أكثر) ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين - نقداً مقارناً . وهذا النقد المقارن لا يمكن إلا أن يكون تطبيقاً . فأننا لا نرى اختلافاً بين النقد النظرى المقارن أو غير المقارن . حيث أن النقد النظرى يمثل إطاراً عاماً يمكن أن نطبقه على

أعمال مختلفة وهو بمثابة الأدوات التى يستخدمها الباحث ليستطيع أن يتناول من خلالها الأعمال الأدبية بالفحص والتمحيص والتحليل .

إن الدراسات التاريخية المقارنة كثيرة جداً إذا ما قيست بالدراسات النقدية المقارنة ، وهذا يعود إلى تعريف الأدب المقارن التقليدى الذى سنته المدرسة الفرنسية ولكن المجال اليوم أصبح أكثر اتساعاً للدراسات النقدية فى إطار المفاهيم الجديدة التى دخلت مجال الدراسات الأدبية مستمدة من علم اللغة والمدارس النقدية التى ظهرت مثل مدرسة النقد الجديد فى أمريكا ومدرسة الشكليين الروس بالإضافة إلى المنهج البنائى متمثلا فى حركة النقد البنائية فى فرنسا .

ولكن تظل مشكلة التأثير والتأثر هى العمود الفقرى للدراسات المقارنة ونرى أن دراسة وجود التأثير والتأثر يمكن تناولها من عدة زوايا - الزاوية الأولى هى إثبات وجود مثل هذا التأثير إثباتاً تاريخياً مؤكداً بالوقائع وقد تركزت حول هذا المدخل الدراسات حول علاقة الكوميديا الإلهية ورسالة الغفران ، وبين شعر التروبادور والموشحات الأندلسية ، وكما أسلفنا فإن هذه الدراسات تنتمى إلى التاريخ الأدبى المقارن . وتتصل أيضاً بهذه المشكلة قضية الوسطاء حيث أن هناك بعض الحالات التى لم يتصل فيها المتأثر بالمؤثر إتصالا مباشرا ، فما هى وظيفة الوسيط ؟ ويمكن أن ندرس أيضاً دور الوسطاء من مترجمين أو نقاد أو منظرين وكيفية توصيلهم للعمل الأدبى إلى المتأثر . ولكن أهم ما يجب أن نلتفت إليه هو : هل نبحث عن التأثر فى حياة الكاتب فنقول أن الكاتب « أ » قد تأثر بالكاتب «ب» ، أو نبحث عن التأثر فى العمل الأدبى فنقول أن العمل « أ » تأثر بالعمل «ب» ؟ .

أما الإجابة على السؤال الأول فتدخل فى مجال الدراسات النفسية من جانب والتكوينية من جانب آخر ، فالجانب الأول هو مقابل للإلهام (Inspiration) وهى قضية يصعب حصرها فى نطاق علمى مؤكد حيث أنها متشعبة معقدة ومن الصعب القول بأن هذا التأثير هو البذرة التى نبت منها العمل الفنى . أما الجانب الثانى فيتصل بمجمع مصادر العمل الأدبى فى مرحلة التكوين وقد يكون من المفيد معالجة هذه القضية إذا ما وجدت بعض الأدلة المادية التى تثبت أن العمل المؤثر كان من المصادر التى استخدمها الكاتب فى صياغة عمله (مثل استخدام جويس للأوديسا فى تأليفه وروايته يوليسيس) .

ويجب فى نظرنا أن نرى التأثير متجليا فى الأعمال نفسها وفى الملامح المشتركة التى تجمع بينها ، ولذلك فإن الإجابة على السؤال الثانى هى التى تمثل المدخل الصحيح إلى النقد التطبيقى المقارن حيث أن المحك الوحيد الماثل بين أيدى الناقد هو النص الأدبى وذلك إذا توافرت القرائن التاريخية على وجود إتصال بين النصين . ويقول ويشتاين فى هذا الصدد :

«عندما تتداخل العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية ، والعلاقات بين

مفاهيم أو تقاليد محددة عندئذ يمكن أن نفترض واقعيا إمكان أحياء السلسلة : المؤلف ١ - المؤلف ٢ : العمل ١ - العمل ٢[٩] .)

ويجمع هنا ويشتاين بين وجوب توافر علاقات الوقائع والقرائن النصية بالإضافة إلى إتفاق العرف والتقاليد ، فيضع فى الاعتبار وجوب إشتراك الأعمال المقارنة فى إطار تقاليد أدبية واحدة حيث أن التأثير قد يظهر لا فى تفاصيل دقيقة ولكن فى أشكال عامة وقوالب يشترك فيها العمل المؤثر والعمل المتأثر وقد يكون المصدر المؤثر أعمال نقدية تعرض لمشكلات أدبية عامة تحفز الكاتب المتأثر على سلوكها[١٠] وكذلك نرى أن للمدارس الأدبية كوحدة متماسكة دوراً هاماً فى عملية التأثير فى كتاب معينين قد يجدون فى أعمال التنظير أو الأساليب والتقنيات التى تتبعها مدرسة أدبية أسلوباً يحتذى .

مما سبق نستطيع أن نقول أن الأدب المقارن ينقسم نفس تقسيم الدراسات الأدبية :

(أ) التاريخ الأدبى المقارن : يدرس العلاقات بالوقائع بين أدبين أو أكثر فى مجال الأدب من وجود مصادر تأثير وتأثر (إثبات وجود ترجمة لاتينية لرسالة المعرى . وجود جوارى عربيات فى بلاط الملوك الأسبان كن يتغنين بالأشعار الأندلسية) وجود الترجمات المتداولة فى عصور مختلفة إلى ما غير ذلك .

(ب) التراجم الأدبية : دراسة حياة الكتاب من منظور خاص وهو اتصالهم بالآداب الأخرى ومدى ثقافتهم فى المجالات المختلفة .

(ج) النقد التطبيقى المقارن : دراسة عملين أو (أكثر) قام اتصال بين مجتمعيهما دراسة أكثر من مدرسة أدبية فى عمل أو عدة أعمال . دراسة أثر النظريات النقدية فى الأعمال الأدبية . دراسة الأشكال والقوالب المشتركة بين عملين (أو أكثر) .

وقد اخترنا المدخل الثالث لبحثنا هذا .

لابد للنقد التطبيقى من خلفية نظرية يستند إليها ومنهج متماسك يستطيع الناقد أن يدرس فى إطاره النصوص المختارة .

إن النظرية الأدبية فيما نرى لا تختلف بالنسبة للأدب المقارن عنها بالنسبة لدراسة الأدب عموما . وفى ضوء إلتزامنا بالدراسة النقدية التطبيقية كان لابد لنا أن نستند إلى المنهج البنائى ، حيث أن السمات التى نريد أن نرصدها بين الأعمال موضع الدراسة هى سمات تتعلق بالشكل والبناء . وهذا المنهج سماه «رينيه ويلك» فى كتابه «نظرية الأدب» المنهج الداخلى (Intrinsic Method) فى مقابل المنهج الخارجى (Extrinsinc Method) ووصف الأول بأنه أدبى (Literary) أما الثانى فهو منهج غير أدبى (Extraliterary) أما المنهج الخارجى فيعنى بمسائل وقضايا تحيط بالعمل الأدبى مثل حياة الكاتب وبيئته ، علاقته

بالمجتمع ، علاقة العمل الأدبي بالمجتمع ، شيوعه ، نجاحه ، وهذه المسائل تخرج عن مجال النقد وتدخل فى مجالات أخرى مثل الدراسات التاريخية ، والاجتماعية ، التراجم .

أما المنهج الذى يسميه ويلك المنهج الداخلى فيتعامل مع النصوص الأدبية تعاملا مباشرا على أنها وحدة متكاملة مستقلة عن كاتبها لها كيانها ولغتها ونوعيتها الخاصة ، ولابد من استخدام وسائل معينة وأدوات خاصة خصوصية النص الأدبى لتحليل مقوماته وعناصره .

وهنا تجب الإشارة إلى بعض الصعاب التى تواجه الباحث عن إطار لدراسة الشكل فى الرواية على وجه خاص ، إذا ما زال النقد النظرى الذى كتب حول شكل الرواية أقل بكثير مما كتب حول شكل الشعر لسببين :

السبب الأول : هو حداثة الرواية شكلاً أدبياً .

السبب الثانى : هو ارتباط الرواية فى أذهان القراء والنقاد على السواء بنظرية «المحاكاة» (Mimesis)

ولذلك لم يهتم النقاد اهتماماً كبيراً بالشكل فى الرواية وظلوا يربطون بينها وبين الحياة ربطاً مباشراً . وساعد على رسوخ هذا الاتجاه ظهور الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر والنظرية الوضعية التى ربطت بين الأدب والمجتمع ربطاً لصيقاً ، ونحن لا ننكر هذا الارتباط ، ولكن نرى أن مثل هذه الدراسات ينتمى إلى علم الإجتماع الأدبى[١١] .

وقد بدأت محاولات جادة فى دراسة الشكل فى الرواية فى النصف الثانى من القرن العشرين تحت تأثير مدرسة النقد الجديد فى أمريكا ومدرسة الشكليين الروس والمنهج البنائى ، وقد انكب النقاد الفرنسيون البنائيون على دراسة النصوص النثرية حيث رفضوا المقولة المنتشرة أن الرواية نوع أدبى لا شكل له (Formless) وحاولوا تأكيداً لاهتمامهم بالنصوص الأدبية وتركيزهم عليها دراسة «فن القص» (Fiction/ Recit / Narration) ومقوماته بالإضافة إلى صياغة بعض المصطلحات التى تقابل المصطلحات النقدية والبلاغية المستخدمة فى نقد الشعر . وقد استفدنا من هذه الدراسات وحاولنا تطبيقها فى هذا البحث .

وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنائى مدخلاً لبحثنا هذا فإننا لا نزعم أننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التى يمكن أن تدرس من خلالها الأعمال الأدبية ، ولا ننكر أيضاً حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حى متطور ، وهذا يظهر من الخلفية النظرية التى حددنا فى إطارها نظريتنا إلى الأنواع الأدبية (نتناول هنا بالبحث نوعاً أدبياً خاصاً وهو الرواية وشكلها) ، وإلى المدارس الأدبية (وهى مراحل التطور التى تمر بها الأنواع الأدبية) .

أما بالنسبة إلى الأنواع الأدبية ، فلابد أن ينظر إليها نظرة تاريخية حيث أن الأنواع الأدبية تتطور عبر العصور مع احتفاظها فى نفس الوقت بسمات ثابتة حيث أنها تتدرج من أصول ثلاثة حددها أرسطو والتزم بها النقد الحديث ، فهناك الثوابت والمتغيرات التى يجب أن يلتفت إليها الباحث . أما المتغيرات فتتطور تحت ظروف زمانية ومكانية مختلفة ، وعليه تحديد المتغيرات فى حقب تاريخية عرفت فى تاريخ الأدب بالمدارس الأدبية ، والذى يؤكد أن المدارس الأدبية تمثل حركة تطور الأنواع الأدبية أن بدأ بعض النقاد يتجنبون لفظ «مدرسة» الذى يدل على الجمود واستخدام مصطلحات أخرى أقرب إلى فكرة الحركة والمرونة والدينامية مثل كلمة «حقبة» (Epoch) «فترة» (Period) حركة (Movement) .[١٢]

ويقول بورنيك فى هذا الصدد :

«بدت دراسة الرومانسية عفوية وتبسيطية طالما أصر النقاد على حصرها ـ شأنها شأن الكلاسية أو جماعة الثريا ـ بين الجدران العالية لمفهوم المدرسة المجرد . ويتضح كل شىء ويصبح أكثر حقيقة وحيوية عندما تستبدل كلمة مدرسة الجامدة بكلمة «حركة» الأكثر حيوية والتى تنم عن دينامية داخلية»[١٣]

وتستند المدارس الأدبية على مجموعة من المبادىء العامة اصطلح على تسميتها «بالمذاهب» ويمكن أن تستخلص هذه المذاهب من مؤلفات الكتاب النظرية ومن استقراء أعمالهم . وقد أحس النقاد بجمود هذا المصطلح الذى يقابله فى الإنجليزية كلمة Doctrine ومالوا إلى لفظ مثل هذه المصطلحات واستخدموا أخرى أكثر مرونة مثل «مفهوم»[١٤] Concept أو اتجاه (Trend) أو مجرد النسبة Realism, Symbolism,Naturalism الواقعية ، الرمزية ، والطبيعية ، وقد استخدمت هذه الكلمات استخدامات عديدة ، فكلمة «واقعية» لها معنيان :

أولهما : استخدامها على إنها قيمة مطلقة يمكن أن تتحقق فى أى عصر من العصور ـ وهذا الاستخدام مرتبطاً ارتباطاً لصيقاً بنظرية المحاكاة فى الأدب ـ فهى بمعناها العريض الأمانة فى نقل الطبيعة ، ومن الواضح أن الواقعية بهذا المعنى مفهوم مجرد لا يهمنا الاستطراد فى مناقشته للتعبير عن الواقع .

والاستخدام الثانى لكلمة الواقعية هو إستخدامها التاريخى المحدود ممثلاً الاتجاه الذى ساد الحياة الأوروبية فى القرن التاسع عشر واستطاع أن يفرض نفسه خلالها على اللغة والأدب والفنون التشكيلية (وهذا هو المعنى الذى سنلتزم به فى بحثنا هذا) فالواقعية هنا تكون مجموع الأساليب الفنية والتقاليد المبتكرة التى حدثت كرد فعل للمدارس والتشكيل الفنى الذى تمثل أفضل ما تمثل فى الرواية .

وإشارتنا إلى الرواية الواقعية تعنى الرواية التى نشأت وتبلورت واكتملت فى القرن التاسع عشر على أيدى عمالقة الواقعية(١٥) .

وقد اعتمدنا فى بحثنا فى المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسى جيرار جينيت(Gerard Genette) (١٦) ، حيث أن جينيت رغم انتمائه إلى مدرسة النقد البنائى الفرنسية وتأكيده على بضرورة الالتزام بهذا المنهج يعترف بضروة أخذ المناهج الأخرى فى الاعتبار مثل المنهج التفسيرى (Hermeneutique) والمنهج التاريخى (علاقة النقد بالتاريخ الأدبى)

وقد لجأنا أيضاً إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكى (خاصة فى الفصل الثالث من هذا البحث) .

هوامش المدخل

(١) أنظر : Rene Wellek, "The Name and Nature or Comparative Literature," in **Discriminations: Further Concepts of Criticism**, Yale University Press, 1971, pp. 1—37.

(٢) نفس المصدر ص ١٩ لقد قمنا بترجمة النصوص المأخوذة من المراجع الأجنبية النقدية الغير مترجمة إلى العربية هذا بالاضافة إلى النصوص المأخوذة من الأعمال الروائية الفرنسية والانجليزية وذلك أيضاً فى حالة وجود ترجمة سابقة ففضلنا ترجمة النصوص بأنفسنا لإبراز السمات الفنية الخاصة بالأعمال .

(٣) Claude pichois et A.M. Rousseau, **La litterature Compare**, paris, Armand colin, 1967.

(٤) نفس المرجع ص ١٧٦ .

(٥) Uirich Weisstein, **Comparative Literature and Literary Theory : Survey and Introduction**, Indiana University Press, 1973.

(٦) نفس المرجع ص ٣ .

(٧) Robert Escarpit, **Sociologie de la litterature**, Paris, PUF, 1973. Cf, Chaps II, VII.

(٨) ففى رأينا مثل دراسة جان مارى كاريه عن الرحالة الفرنسيين فى مصر وما يماثلها لا يدخل فى نطاق الأدب المقارن .

(٩) Weisstein, **op. cit**, P. 47.

(١٠) Meichior de Vogue, **Le Roman Russ**, paris, plon, 1886.

وهذا الكتاب كان له أثر عميق على تطور الرواية فى فرنسا إذ دحض القواعد العامة التى قامت عليها الواقعية وساعد على قيام الرمزية .

(١١) وقد أصبح هذا الربط أكثر تعقيدا بظهور مدرسة لوسيان جولدمان الاجتماعية البنائية التى أسست مناهج جديدة لدراسة الأعمال الأدبية فى ظل علم الاجتماع ومزاوجة الأبنية الأدبية والأبنية الاجتماعية .

(١٢) ولكننا سنحتفظ فى بحثنا بمصطلح المدرسة لعدم تداول مصطلح آخر فى النقد العربى .

(١٣) J.H. Bornecque et P. Cogny, **Realisme et Naturalisme,** Classiques Hachette, 1958, p. 5.

(١٤) Rene Wellek, "The Concept of Realism" **in Concepts of Criticism,** New Haven, Yale University press, 1963, p. 222.

(١٥) والجدير بالذكر أن هذا الشكل من الرواية أطلق على تسمية الرواية الكلاسية وهنا تستخدم كلمة كلاسية بمعناها المثالى حيث أن النقاد يرون أن هذه الرواية بلغت من الامتيار حدا جعلها النموذج الذى يحتذى ، فكلمة كلاسية هنا تعنى الكمال والنقاء فى الشكل الذى يصلح فى كل مكان وزمان وأصبح قيمة مطلقة وقمة لا تخضع إلى التقيم أو إلى اعادة النظر . وقد أدى موقف النقاد هذا إلى تجمد هذا الشكل حتى أفلست الرواية الفرنسية بعد الواقعية وظلت تحاول تقليد الرواية الواقعية حتى أخرجها من هذا المأزق تأثيرات انجليزية وروسية .

(١٦) Gerard Genette, **Figures I,** Paris, Seuil, **Figures II,** Paris, Seuil, 1969, **Figures III,** Paris, Seuil, 1972.

تقديـــــم

من الحقائق المسلم بها فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، أن فن الرواية قام – فى ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها ، ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء – تحت تأثير الآداب الغربية ، وهذه المقولة لا جدال فيها وقد تحدث عنها كثير من النقاد وناقشوها ، وأكد بعضهم أن هذا النوع الأدبى لم يكن له وجود فى الأدب العربى قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية فى القرن التاسع عشر سواء عن طريق السفر إلى أوربا (خاصة فرنسا وانجلترا) فى بعثات تعليمية ، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية فى لغتها الأصلية ، أو عن طريق ترجمات للآثار الغربية .

وتأكد تأثير الحضارة الأوربية فى مصر فى جميع مجالات الحياة السياسية والإجتماعية وغيرها فأصبح التوفيق بين الجديد والتراث مشكلة حضارية كبرى ما زلنا نتحدث عنها ونحاول الوصول إلى حلول تمكننا من الاستفادة من هذه الحضارة مع الاحتفاظ بأصالتنا ويظهر هذا الصراع جليا فى الأدب وهو صورة من صور النشاط الإنسانى العام فيعكس المشكلات الحضارية الكبرى . ذلك أن شغف المثقف المصرى بالثقافة الغربية جعله ينكب عليها وينهل منها ويحاول الاستفادة منها بشتى الطرق والوسائل ، فدخلت الحياة الأدبية أشكال جديدة لم يعرفها الأدب العربى من قبل فأخذ الكتاب يستلهمونها ويقلدونها ويعربونها ، والقضية المطروحة هى أى هذه الأشكال أقبل عليه الكتاب المصريون ، وبأى الكتاب أو المدارس تأثروا وإلى أى حد أفادوا من هذا الكم الهائل من المادة التى دخلت مناخهم الثقافى ؟

لاشك أن تفاعل البيئة المصرية بالحضارة الغربية مر بمراحل مختلفة منذ دخول الحملة الفرنسية إلى الآن ، فرأينا أن نحدد الفترة التاريخية التى سنبحث فيها أثر الرواية الغربية ، واخترنا مرحلة التأصيل والاكتمال لعدة أسباب منها :

١ـ لقد أخذنا منهجاً لنا فى هذا البحث المنهج النقدى التطبيقى المقارن ولذلك فأنه

من المنطقى أن نتجه نحو دراسة الأعمال ذات القيمة الفنية ، وهذه القيمة لا تتوفر فى المحاولات الأولى لأن كتاب الرواية من الرعيل الأول لم يكونوا روائيين محترفين ، بل كانوا مجربين أكثر منهم حرفين .

٢ـ إن التأثير بالآداب الأجنبية لا يؤ تى ثماره سوى فى الرعيل الثانى ، وقد لوحظ أن اتصال الرعيل الثانى من الكتاب يكون عموماً اتصالاً غير مباشر بالحضارة الأجنبية وهذه الظاهرة تكررت فى كثير من بلاد العالم الثالث :

> إن عناصر التأثير لم تكن مقصورة على الكتاب الذين تلقوا تعليماً غربياً والذين يمثلون المنطلق الأول للتأثير . والواقع أن الفنانين الذين إستخدموا الأفكار والأشكال الجديدة الإستخدام الأكثر إبداعاً وخلقاً كانوا فى الغالب وبشكل متزايد من أولئك الذين ظلوا فى وسطهم الثقافى القومى أكثر منهم من الذين أدى بهم تعليمهم إلى أن يكونوا ذوى ثقافة مزدوجة[1]

ولاشك أن هذه المقولة تنطبق على مسار الأدب فى مصر وتنطبق أكثر ما تنطبق على الروائى الذى اخترناه ليكون محوراً لبحثنا هذا وهو نجيب محفوظ . وإذا كان الرعيل الأول من الكتاب بذر البذور الأولى وساعد على خلق التربة الصالحة والملائمة لنمو وتطور الأشكال الأدبية ، فقد أصل الجيل التالى هذه الأشكال واستخدمها كأنها من تراثه الطبيعى ولم يشعر تجاهها بالغربة التى عانى منها الرواد الأوائل فجاءت أعماله ناضجة مكتملة لها قيمتها الفنية الخاصة .

ولكى نوفر لهذا البحث العميق العلمى المطلوب ، فقد رأينا أن نختار عملاً روائياً واحداً لنلتمس فيه آثار المدارس الأوربية المختلفة ، ونرى أوجه الشبه والاختلاف بينه وبينها وكيفية إستخدامه لأساليبها وتقنياتها ومفاهيمها ، فاخترنا ثلاثية نجيب محفوظ ، لأنها تعتبر من أفضل الأعمال الروائية التى كتبت فى أدبنا الحديث وأكملها بناء .

ثم أن قالب «الثلاثية» مأخوذ من القوالب الغربية ، وقد قلت فى العربية مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء بينما انتشرت فى الغرب ، وعرفت الآداب الغربية الأعمال ذات النفس الطويل التى سميت بالروايات الأنهار (Romans Fleuves) [2] وبروايات الأجيال

لقد كثرت المقولات حول نجيب محفوظ – خاصة الثلاثية – بمدارس غربية ثلاث :

- المدرسة الواقعية الفرنسية متمثلة فى بلزاك وفلوبير .
- المدرسة الطبيعية متمثلة فى زولا .
- مدرسة الروائيين الانجليز الادواردين مثل جلزورذى وبنيت .

ولكن أقوال النقاد لم تتجاوز العموميات ولم يتناول أحد حتى الآن هذه النصوص بالتمحيص والدراسة النقدية المفصلة فى إطار النقد المقارن ، ومقارنتها بالنصوص التى يقال أنها متأثرة بها .

وإذا كان نجيب محفوظ تأثر بهذه المدارس ، فهذا التأثير لا يكون فى العموميات من حيث الأفكار أو الموضوعات أو التيمات مثل فكرة الوراثة عند زولا أو نقد المجتمع عند بلزاك ، أو عرض تاريخ أسرة برجوازية عند جلزوردى ، فإن مثل هذه الأفكار مطروحة على قارعة الطريق كما يقول الجاحظ[٣] فى متناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها ، بالاضافة إلى إنها موجودة فى مجالات مختلفة غير الأدب . أما الأساس بالنسبة لعناصر التأثير فيكمن فى المعالجة والأسلوب لا فى الفكرة العامة أو الموضوع . والأدلة الوحيدة المعتمدة يجب أن تتجلى فى النصوص الأدبية نفسها بكونها بناء لغوياً متكاملاً ، والذى يهمنا هنا هو التقنيات والأساليب والأبنية حيث أن الذى نناقشه هو ظهور شكل أدبى جديد لا انتشار أفكار جديدة فى نواحى الحياة المختلفة .

ولكن الذى نريد أن نؤكده هنا هو ما أسلفنا ذكره فى المدخل أن الأشكال الأدبية لا تنشأ فى فراغ وأن الذى يزعم أن الرواية الواقعية وليدة القرن التاسع عشر لا ينفى فى الوقت نفسه أنها سليلة الملحمة ، مرت بأطوار عديدة وتفرعت منها أشكال أدبية أخرى وتشكلت وتبلورت حتى وصلت إلى هذا الشكل الذى اعتبره النقاد الشكل الكامل والمثالى للرواية ولكن الرواية لم تتجمد بل ظلت تتطور وتتبلور وتمر بمراحل جديدة وستمر بمراحل أخرى إلى ما لا نهاية .

ومن التعسف القول أن الرواية العربية ولدت فى القرن العشرين أو فى نهاية القرن التاسع عشر من لاشىء إذ أنها نشأت فى تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة .

فما من شك فى أن الأدب العربى عرف فن القص من قديم العصور من ملاحم وقصص شعبى ومقامات وكان له أثر فى تطور فن القص فى الغرب . وقد أشار مؤرخو الأدب الأسبانى إلى إمكان تأثير فن المقامات العربية فى مولد فن جديد من الأدب الأسبانى المعروف باسم القصة البيكارسية (وهو تعبير تصعب ترجمته بدقة وإن كان أقرب ما يقابله بالعربيـة هو قصص الشطار)[٤] .

فهل يمكن لهذا الفن الذى امتد أثره إلى اداب أجنبية الا يكون له أثر فى الرواية العربية ؟ بل ألم يكن من المتوقع لفن القص العربى أن يتطور إلى صور حديثة وأشكال جديدة لو لم يتجمد تطوره مع الجمود والاضمحلال اللذين سادا المجتمعات العربية فى جميع جوانبها ؟

لقد ظلّ هذا الفن فى حالة جمود حتى هبت رياح التجديد والتغيير من الغرب فأدخلت فن القص فى الصور الغربية وفتحت نافذة جديدة باستحداث قالب الرواية ، ولا شك أن هذا القالب الجديد قد قدمت معه الأشكال والصور الغربية ولكنه تغذى على التربة العربية مستخلصاً تراثها العريق ، والتأثير هنا هو كالتطعيم لا يمكن أن يتم إلا إذا وجدت أصلا شجرة مورقة يستطيع أن ينمو على فروعها وغذائها .

ولذلك فمن الواضح أن نجيب محفوظ يكتب فى ظلّ هذه التقاليـــد ويغترف منها . ويتضح ذلك من الدراسة النصية ، وهو فى نفس الوقت يعمل فى إطار مستوى تطور اللغة العربية التى تمر لا شك بمراحل من التطور المختلفة . فالتأثير لا يمكن أن يكون مطلقاً بل هو محكوم بإطار التقاليد الأدبية التى ينتمى إليها الكاتب وإمكانيات اللغة العربية فى الفترة التى يبدع فيها ، ولذلك فلابدّ من مراعاة هذه الإمكانيات والحدود بالإضافة إلى الجذور التى تمتد إلى السحيق وكذلك إلى عناصر التجديد التى قد يكون التأثير قد فجرها .

وإذا كانت بعض الدراسات قد بحثت روافد التأثير الأوربى فى الرواية العربية بل وتعرضت بعض المقالات والبحوث أثر الواقعية الفرنسية على الرواية إلا أن أيا منها لم يعرض دراسة نصية مقارنة . وفى ضوء ما عرضنا فى المدخل(٥) من أن الدراسات النقدية المقارنة يجب أن تتخذ النصوص مادة للمقارنة والدراسة فقد واجهتنا مشكلة اختيار النصوص التى نجرى عليها دراستنا المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ومع تعدد الروايات التى تمثل كل الإتجاهات الأدبية فقد حاولنا إختيار العمل الأكثر دلالة وتكاملا من حيث البناء الفنى ليكون نمطا قياسيا يتم مقارنتنا به .

ولما كان بحثنا يتوجه إلى دراسة الواقعية الفرنسية فقد كان طبيعيا أن يقع اختيارنا على أعمال لبلزاك وفلوبير باعتبارهما صاحبا الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية فى أزهى صورها وأكملها ولنتمكن من أن تكون دراستنا نصية محددة فقد اخترنا «أوجينـــى جرانديه» لبلزاك التى يعتبرها النقاد جوهرة الكوميديا الإنسانية و«مدام بوفارى» لفلوبير التى تعتبر من أعظم تراث الأدب الفرنسى فى بنائها الفنى وتكاملها . ولما كانت المدرسة الطبيعية هى إحدى روافد الواقعية فقد اخترنا روايتى «المطرقة» و«الفريسة» لزولا بأعتبارهما خير أمثلة الرواية الطبيعية .

رغم إننا نستهدف دراسة الثلاثية مقارنة بالمدرسة الواقعية الفرنسية إلا أنه لم يسعنا أن نتجاهل ما صرح به نجيب محفوظ من ملله لقراءة بلزاك «هذا الكاتب الذى يصف مشهدا فى ثمانين صفحة ولذلـك قرأت مـذهبه واتجـاهه بعـد أن تهذب وتـطور عند غيـره مثل جلزوردى»(٦) . لذلك أضفنا ثلاثية جلزوردى «الفورسايت ساجا» إلى قائمة مقارنتنا وقد رجع اختيار هذه الرواية بالذات من أعمال جلزوردى أنها فى قالب الثلاثية وهو قالب لم

تعرفه الرواية العربية قبل محفوظ رغم انتشار هذا القالب فى الروايات الغربية .

وإذا كنا استندنا أساساً إلى هذه الأعمال من المدرسة الواقعية والطبيعية لإجراء دراستنا المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ إلا أنه لا يسعنا أن نغفل حقيقة أن الروائيين المصريين فى مرحلة التأصيل كانوا ينهلون من الأدب الغربى على اتساعه وكانوا مواكبين فى نفس الوقت لحركة التأليف فيما بعد الواقعية ، فعرفوا أعمال بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، ومن لم يقرأ منهم هذه الأعمال فى لغاتها الأصلية أو ترجماتها ـ وأغلبها لم يترجم ـ فقد قرأ كتابات النقاد المصريين عنها من تقديم وشرح وتحليل .

وقد أثارت هذه الحقيقة سؤالاً هاما كان علينا أن نجيب عليه وأن نحدد موقفنا منه قبل أن نشرع فى بحثنا وهو : هل يمكن لعمل ألف فى منتصف القرن العشرين أن يدرس مقارنا بالواقعية الفرنسية التى بلغت شأوها فى منتصف القرن التاسع عشر دون أن يخالط نسيجه الاتجاهات الأدبية التى ظهرت خلال قرن من الزمان ليفصل تاريخ كتابته عن ازدهار الواقعية الفرنسية ؟ هل يمكن لكاتب أن يكتب فى منتصف القرن العشرين رواية واقعية يمكن أن نساويها بأعمال منتصف القرن التاسع عشر ؟ هل نسقط آثار روايات ما بعد الواقعية فى دراستنا المقارنة لثلاثية محفوظ ؟ وجاءت إجابتنا على كل هذه الأسئلة بالنفى . فإن التطور الفكرى وحده يمنع قبول مثل هذه العزلة المفترضة ، وتعاصر الأعمال الأدبية من مختلف الأشكال والمدارس الأدبية أمام أديب منتصف القرن العشرين يدحض هذا المنطق . وقد ذكرنا محفوظ نفسه بهذه الحقيقة فى قوله أن كل الأعمال السابقة له تعاصرت أمامه ، فكانت أمامه ثروة هائلة من الروايات العالمية السابقة له فقد يستفيد من كل الأساليب المختلفة .

«كانت كل الأساليب أمامنا فى وقت واحد . فعندما نشرع فى الكتابة قد نستفيد من أى من الطرق التى عرفناها ودخلت فى آلية المشى عندنا بدون وعى . فعندما أكتب قد أستفيد من الواقعى التقليدى من الواقعى الحديث من تيار الوعى من . . من . . . لأننى قرأت كل هذا فى فترة واحدة بمعنى أن التجارب التى عاشتها أوربا فى مائتى سنة أو ثلثمائة سنة اطلعت عليها أنا فى عشر سنوات وبهذه الطريقة استفدت من أكثر من أسلوب روائى ومن كل فى لحظة أى فى اللحظة المناسبة فقد تلاحظين مثلا أنك تجدين فى الثلاثية لحظات سريالية . . »[٧]

لذلك رأينا أن بحثنا هذا يستلزم ألا نتجاهل تراث قرن من الزمان يفصل الواقعية الفرنسية فى صورتها المكتملة عن تاريخ كتابة الثلاثية إذ أننا لو فعلنا ذلك فإننا سنترك فجوات فى دراستنا للثلاثية كلما واجهنا أجزاء من نص الثلاثية تجاوزت تقاليد الواقعية الفرنسية .

وفى نفس الوقت الذى أجاب ردنا هـذا على السؤال الأول ، فـإنه طـرح سؤالا جديداً . أى الأعمال تعتمد فى مقارنة الثلاثية مع التيارات التى تلت الواقعية ؟ ومع إلتزامنا الأول بأن نختار العمل الأكثر دلالة وتكاملا فى البناء الفنى وأن يكون نمطا قياسياً يمثل أتجاها بعينه فقد استرشدنا بقول محفوظ بأن أكثر من أحب هو مارسيل بروست فى روايته الضخمة «البحث عن الزمن الضائع» فأضفناها إلى قائمتنا . كما اخترنا «يوليسس» لجيمس جويس و «مسز داللوى» لفرجينيا وولف ممثلين لرواية تيار الوعى لأثرها العميق فى تطوير الأساليب الروائية فيما بعد بالواقعية .

وقد حاولنا فى بحثنا هذا أن ندرس الثلاثية دراسة موضوعية بعيدة عن الأفكار المسبقة لنحاول التعرف على نسيجها وأبعادها الفنية وملامحها المميزة مستقرئيين التقنيات المختلفة التى لجأ إليها محفوظ لصياغة عمله الضخم ، ومحاولين أن نستشف أوجه التشابه وأوجه الخلاف فى بناء الثلاثية مقارنا بأبنية الواقعية ، وما إذا كانت أبنيتها تماثل التيارات اللاحقة للواقعية فى المواضع التى خرجت فيها عن تقاليد الواقعية .

ومع العناية التى حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العـربى الحديث ومؤرخيه إلا أنها لم تدرس من ناحية تحليل بنيتها أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية .
لذا حاولنا فى هذا البحث أن نخط هيكلا عاما يمكن تكراره فى دراسة أعمالا روائية أخرى .

وقد استلزم ذلك البحث أدوات نقدية تساعدنا على تحليل العمل الروائى إلى عناصره الأولية وطبيعة العلاقات التى تقوم بين هذه العناصر . وبذلك يجمع بحثنا بين التحليل البنائى والنقد المقارن .

ولم نعن فى أى موضع باطلاق الأحكام التقيمية فهذا البحث فى جوهره دراسة وصفية فالمقارنة لا تعنى فى الحقيقة المفاضلة والذى نرمى إليه هو فهم أعمق لأدبنا المعاصر بدارسته فى ضوء التقاليد الذى نمى فى ظلها ومحاولة لإرساء قواعد علمية لدارسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص الروائى نفسه .

واتخذنا تعريف «جان لوفيف» للقص منطلقا لتقسيم بحثنا ويقول «لوفيف» .

«فلنتفق على أن نطلق اسم «القص» على كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقى فى بعدية المادى والمعنوى ويقع فى زمان ومكان محددين ويقدم فى أغلب الأحيان معكوساً من خـلال منظور شخصيـة أو أكثر بالإضافة إلى منظور الراوى اختلافا عن الشعر»[٨]

فقسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول طبقا للوحدات الأساسية المذكورة فى هذا التعريف والتى يقوم عليها بناء الرواية وهى الزمان والمكان والمنظور ، فأفردنا فصلا لكل من هذه الوحدات الثلاثة .

فالفصل الأول يدرس البناء الزمانى فى الرواية وترتيب العناصر الزمنية .

والفصل الثانى يدرس البناء المكانى وأساليب تجسيد المكان فى النص الروائى ودلالته .

والفصل الثالث يدرس بناء المنظور وتجسيده فى أساليب التشخيص .

هوامش التقديم

(١) تاريخ البشرية . المجلد السادس ، القرن العشرين الجزء الثانى ٣٠ - التعبير الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ١٤٣ .

(٢) ويعنى هذا المصطلح الروايات التى تمتد على عدد كبير من الأجزاء وتتناول مجرى حياة شخص أو اسرة وتطورها خلال الزمن ، وقد ازدهر هذا النوع من الروايات ما بين الحربين العالميتين ونذكر منها :
فى خمسة مجلدات Romain Rolland, **Jean— Christophe** (1904—1912)
فى اثنى عشر مجلدا Marcel Proust, **A la Recherche du Temps perdu (1913—1927)**
فى تسعة مجلدات Roger Martin du Gard, **Les Thibault** (1922—1940)
فى سبعة وعشرين مجلدا Jules Romains, **Les Hommes de Bonne Volonte** (1932—1947)
فى عشرة مجلدات Georges Duhamel, **La Chronique des Pasquier** (1933—1944)

(٣) لا شك أن وسائل انتقال الفكر الغربى إلى المجتمع المصرى كانت متعددة ولم تقصر بحال على الأعمال الأدبية بل لعل الأعمال الأدبية - وخاصة الأمهات منها ذات القيمة الفنية الراقية - كانت أقل هذه الوسائل أثرا . اذ أنها لم تترجم إلى العربية وبذلك لم تكن متاحة إلا للمتمكين من اللغات الأوربية وبشرط أن يكونوا مهتمين بالأدب ، وهؤلاء قلة قليلة ولا شك .
وقد تأتى الجامعة المصرية فى المقام الأول لنقل ثمرات الفكر الغربى الحديث إلى المجتمع المصرى ولم يقتصر أثر الجامعة على المحاضرات والبرامج الرسمية فى مناهج الدراسة فى مختلف الكليات بل كان نشاط الرواد الأول من الأساتذة يتجاوز هذا الدور الرسمى فنشطت الجمعيات الفنية والعلمية التى تدور فى فلك الأساتذة والرواد وطلبتهم ومريديهم وكان لها أثر كبير فى كل من احتك بها وشارك فى اجتماعاتها . غير أنه مع عمق تأثير الجامعة فقد كان أثرها محدودا بطبيعته فى حدود الصفوة من طلابها المنتسبين إليها والداثرين فى دائرة المثقفين الخاصة المحدودة العدد . غير أنه مع صغر دائرة هؤلاء المثقفين الذين نهلوا من هذا المنبع الأصيل المتملك لنواصى الفكر الغربى فان حداثة الأفكار الغربية وغرابتها والتطور الذى عرفته حضارة القرن العشرين جعلت كثيرا من هذه الأفكار مادة اثارة للصحافة العامة .

فوجد كثير من الأفكار والتطورات والاختراعات طريقه إلى القارىء العادى والأعداد الكبيرة ، وان كانت عملية النقل غير أمينة فى كثير من الأحيان لاهتمامها بالاثارة أكثر من اهتمامها بـالأمانـة عند النقل .

كما لا يمكن تجاهل تأثير السينما فى أجيال متتالية منذ عرفتها مصر ، ورغم فجاجة عرض الكثير من أفكار العصر وسوقية تقديم كثير من مفاهيمه وانجازاته فقد قدمت السينما كثيرا من الأعمال الروائية الهامة مع تذبذب كبير فى مستوى تقديمها يتراوح بين السوقية والرقى . ولذلك لا يمكن الاقلال من تأثير هذا الفن المتكامل المرئى المسموع على رواد دور السينما وخاصة الشبان منهم . وزاد هذا الأثر عندما بدأت السينما المصرية حيث وصلت إلى قلوب روادها وافهامهم بلغتهم العربية مباشرة دون حاجة إلى وساطة المترجم وكانت فى أغلب مـوضوعـاتها تلجـأ إلى الاقتباس والتمصـير عن الأفلام والـروايات الغربية .

(٤) «أثر العرب فى الاسلام فى النهضة الأوربية – الفصل الأول» فى الأدب . اعداد د . سهير القلماوى ود . محمود على مكى ص ٩١ .

(٥) ص من هذا البحث .

(٦) فؤاد دوارة ، عشرة أدباء يتحدثون ، الهلال يوليو ١٩٦٥ ، القاهرة ، ص ٢٧٠ .

(٧) لقاء لنا مع نجيب محفوظ فى ١٩٧٨/٨/١٦ .

(٨) M.J. Lefebve, **Structure du Discours de la poesie et du Recit,** Neuchatel, La Baconniere, 1971, p. 116. "Convenons d appeler recit tout discours qui nous donne a evoquer un monde concu comme reel, materiel et spirituel situe dans un espace determine, un temps determine, reflete le plus souvent dans un esprit determine qui a la difference de la poesie peut etre celui d un ou de plusieurs personnages aussi bien que celui du narrateur"

الفصل الأول

بناء الزمان الروائي

١ ـ أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية واختلاف معالجته فى المدارس الأدبية

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التى يقوم عليها فن القص . فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً ـ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ـ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقاً بالزمن .

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص . أزمنة خارجية (خارج النص) : زمن الكتابة ـ زمن القراءة ـ وضع الكتاب بالنسبة للفترة التى يكتب عنها ـ وضع القارىء بالنسبة للفترة التى يقرأ عنها[1] . وأزمنة داخلية (داخل النص) : الفترة التاريخية التى تجرى فيها الرواية ، مدة الرواية ، ترتيب الأحداث ، وضع الراوى بالنسبة لوقوع الأحداث . تزامن الأحداث . تتابع الفصول . . . . الخ .

والزمن الداخلى أو الزمن التخييلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ، خاصة منذ ظهور نظرية هنرى جيمس فى الرواية ، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية . ولكن هذا لا يعنى أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن فى البناء الروائى . فهذا موباسان يؤكد أن النقلات الزمنية فى النص الروائى من أهم التقنيات التى يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطى للقارىء التوهم القاطع بالحقيقة . وقد أشار هنرى جيمس أيضاً إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته فى البناء الروائى ويرى : «أن الجانب الذى يستدعى أكبر قدر من عناية الروائى ـ (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) ـ هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن» .

وبدأنا دراستنا بتناول عنصر الزمن لعدة أسباب :

أولاً : لأن الزمن محورى وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ، ثم أنه يحدد فى نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع وإختيار الأحداث .

ثانياً : لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها ، بل أن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن . ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة فى عرضه .

ولذلك فان الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالى إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً ، مما أدى فى الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص .

ثالثاً : أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشيـاء التى تشغل المكـان أو مظاهـر الطبيعـة ، فالـزمن يتخلل الرواية كلهـا ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية ، فهو الهيكل الذى تشيد فوقه الرواية .

ومن هنا تأتى أهميته عنصراً بنائياً ، حيث أنه يؤثر فى العناصر الأخرى وينعكس عليها . فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى . الزمن هو القصة وهى تتشكل ، وهو الإيقاع .

وبالرغم من إهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء فى تتابعها ، فـإن النقاد لم يهتمـوا سوى مؤخـراً بتحليل الزمن وتركيبه فى النص الـروائى ، ولم يجدوا فى النقـد الأدبى مصطلحـات تفى بأغراضهم فلجـأوا إلى الإستعارة من لغـة السينما مثـل كلمة «فـلاش باك» و«المـونتاج» و «التقطيع» .

وكان الشكليون الروس قد بدأوا فى وضع أسس دراسة الزمن وتحليله فى العشرينات من هذا القرن . غير أن هذه البدايات وئدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسى [٢] . كما لم تثمر أو تتطور فى الغرب فى هذا الوقت ، نظراً لأن أعمال الشكليين الروس لم تترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلا فى بداية الستينات . وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة فى أوائل الخمسينات [٣] تحاول دراسـة الزمن من نـاحية الشكـل وتجسيده فى النص الروائى . وبظهور النقد البنائى فى الستينات . ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكليين الروس ، إزداد الإهتمام بعنصر الزمن فى فن القص بعامة وفى الرواية بخاصة . على أنه من عناصر البنية فى الرواية ، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن فى الرواية من حيث الشكل ومن أهمها دراسة «جيرار جينيت» حول الزمن فى «البحث عن الزمن الضائع» لبروست [٤] .

وسنحاول هنا تطبيق بعض هذه النظريات ـ معتمدين أساسا هذه الدراسة - على الثلاثية مع المقارنة بين تقنيات نجيب محفوظ وتقنيات المدارس الأدبية الغربية لتتضح لنا وجوه التشابه والاختلاف .

٢ ـ مورفولوجى الزمن : الزمن من حيث عناصره المكونة وترتيبها

(ا) الماضى والحاضر والمستقبل :

إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائى التخييلية . فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شىء قد انقضى . ويعلم القاص نهاية القصة . فالراوى يحكى أحداثاً إنقضت ، ولكن بالرغم من هذا الإنقضاء فإن الماض يمثل الحاضر الروائى . أى أن الماض الروائى (إستخدم الفعل الماض فى القص) له حقيقة الحضور . وتفرق بعض اللغات فى استخدام صيغ الأفعال بين ماض القص وغيره من الأزمنة الماضية .

وكان للملحمة - كما هو معروف - ماض خاص للقص يعرف فى كتب النحو اليونانية الملحمى أو الـ(Gnomic Aorist) وهذه الحقيقة تميز النصوص القصصية سواء كانت ملاحم أو قصصاً شعبياً أو روايات . حيث أن الماضى يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارىء وبالنسبة أيضاً للشخصيات التى تتحرك فى الرواية .

ومع تطور الرواية الحديثة إزدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائى وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح فى طريقة معالجة الزمن فى الرواية وإلى محاولات إبتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه وتثبيت هذا الحاضر ومده . فترك بعض كتاب الرواية الجديدة الفرنسيون مختلف صيغ الماضى (Imparfait / Passe Simple) ولجأوا إلى استخدام الفعل المضارع (Present de L'indicatif)

والنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب . وكلمة الحضور(*) تعنى الوجود الملموس والحى فى نفس الوقت أى الحاضر الزمنى أو ما هو كائن . وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما فى الرواية حيث لا تعرف السينما إلا زمناً واحداً وهو الحاضر . وقد قال آلان جرييه معلقا على فيلم «السنة الماضية فى مرينباد» . المأخوذ عن روايته والذى أخرجه بنفسه .

> «إن العالم الذى تدور فيه أحداث الفيلم هو عالم
> الحاضر المستمر ، هذا الحاضر الذى يجعل
> الاستعانة بالماضى والذاكرة أمرا مستحيلا»[٦]

ولاشك أن هذا الإهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائى بحياة الشخصية

الروائية النفسية ، أكثر من حياتها الخارجية . فتتزامن الماضى والحاضر والمستقبل فى النص .

ولما كان لابدّ للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها ، فان الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل . وبعدها يستطرد النص فى اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل .

الماضى　　　　الحاضر　　　　المستقبل

خط الزمن

حاضر / ماض / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماض / ماض

النـــص

ومن هنا تأتى تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة ـ ماض وحاضر ومستقبل ـ وهو ما يسميه ميشيل بوتور تتابع الوحدات الزمنية فى صيغة تخضع لايقاع خاص (Contre-point Temporel)

ويمكن أن يقسم النص الروائى طبقاً لهذه الوحدات الزمنية لمعرفة كيفية ترتيبها ويرى «توماشفسكى» أن هذا الترتيب يخضع لقوانين جمالية ، فيفرق بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث «الحكاية» : (Fable) والتسلسل النصى لسرد الأحداث «الرواية» : (Sujet)

«إذا أخذنا مفهوم «الحكاية» أى مجموعة الأحداث المترابطة التى ترد فى العمل الأدبى ، فأنه أيا كان الترتيب الأصلى للأحداث فى داخل العمل الأدبى وبالرغم من التسلسل الفعلى لتقديمها للقارىء ، فانه يمكن رواية القصة عملياً وفقاً للتسلسل الزمنى والترتيب السببى للوقائع .»

«فالرواية» خلاف «الحكاية» رغم اشتمالها على نفس الأحداث ففى «الرواية» يتم ترتيب الأحداث وتربيطها وفقاً للتسلسل المنظم الذى قدمت به الأحداث فى العمل الأدبى»[٧]

إن ترتيب سرد الأحداث فى الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسى من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً ، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته .

لقد فصل الواقعيون فصلاً تاماً بين عناصر الزمن الثلاثة من ماض وحاضر ومستقبل ، (لكن قلما أدخلوا المستقبل فالإشارات إلى ما سيحدث فيا بعد قليلة) . فترتيب الأحداث فى النص الروائى يتذبذب فى مسيرته تذبذباً منتظماً أو غير منتظم بين الحاضر والماضى وتتمثل هذه الذبذبة فى تركيب الجمل والفقرات ، وفى تركيب الفصول والأجزاء الأكبر من النص الروائى .

(ب) افتتاحية[8] الرواية وخصائصها الزمنية :

خب٠٦١ وهذه الحركة (الذبذبة بين الماضى والحاضر) تظهر أكثر ما تظر فى افتتاحية (Exordus — Exposition) الرواية . فالرواية تبدأ وسط الأشياء (In media res) والقطع فى لحظة من حياة الشخصيات فى نقطة معينة واجب ، فيبدأ القارىء من هذه اللحظة ، لا يعلم شيئا عما حدث أو عما سيحدث .

ولا بدّ أن يعطى بعض المعلومات التى ستفسر له سير القص . ولوظيفة الأفتتاحية فى الرواية الواقعية أهمية كبرى وهى : أدخال القارىء فى عالم مجهول ، عالم الرواية التخييلى بكل أبعاده ، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التى تستنتج فيما بعد .

وكان بلزاك أشهر من آصل تقنية هذه الأفتتاحات فى المدرسة الواقعية وأرسى قواعدها ، ونهج منهجه من جاء بعده . وظلت الأفتتاحية بالنسبة للرواية الواقعية موضع عناية خاصة من الكاتب .

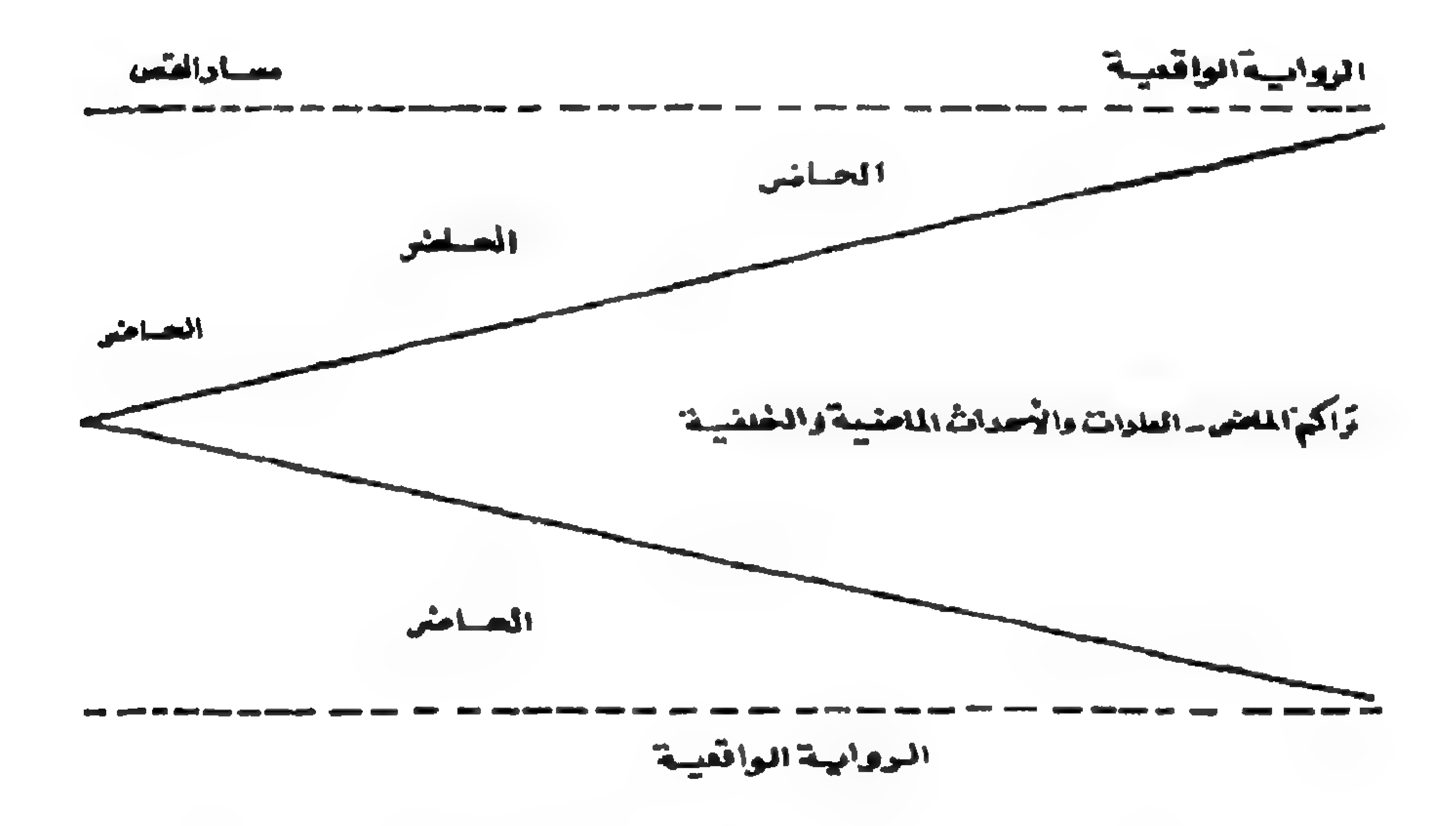
وتتكون الافتتاحية من عنصرين أساسيين هما : الماضى والمكان . فخص الواقعيون صفحات فى بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضى فيبدأون فى لحظة من لحظات حياة الشخصيات ثم يعودون إلى الوراء ربما لسنوات طويلة ، لا عطاء القارىء الخلفية وإدخاله فى عالم الرواية الخاص . وكانت هذه الأفتتاحية تستغرق حيزا كبيرا نسبيا من الرواية نجح بعض الروائيين فى اختصاره بالعودة إلى نفس الشخصيات ، فقد لجأ بلزاك وزولا إلى كتابة روايات متعددة تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات مما مكنهم من اختصار هذه الافتتاحيات بل الاستغناء عنها استناداً إلى معرفة القارىء لهؤلاء الأشخاص والخلفية التى صنعتهم والعالم الذى تدور فيه أحداث الرواية .

وقد انطبق هذا على ثلاثية نجيب محفوظ ، فبينما تمتد افتتاحية «بين القصرين» إلى ١٠٤ صفحة (أى خمس الرواية تقريبا) وتنقسم إلى ١٥ فصلا ، فقد انكمشت افتتاحية «قصر الشوق» إلى ثلاثة فصول فى ٥٤ صفحة ، ولم يحتاج نجيب محفوظ إلا إلى فصل واحد

فى ١٨ صفحة لتقديم افتتاحية «السكرية» حيث أصبحت الشخصيات معروفة وماضى الجزء الثانى هو الجزء الأول ، وهو نفسه يمثل ماضى الجزء الثالث . وهذا ينطبق أيضا على ثلاثية «جلزورذى» حيث تشغل افتتاحية الجزء الأول ثلاثة فصول فى ٤٦ صفحة . أما الجزء الثانى ففصول افتتاحيته الثلاثة تشغل ٢٦ صفحة ، بينما لم تتجاوز افتتاحية الجزء الثالث عشرين صفحة وفى فصل واحد .

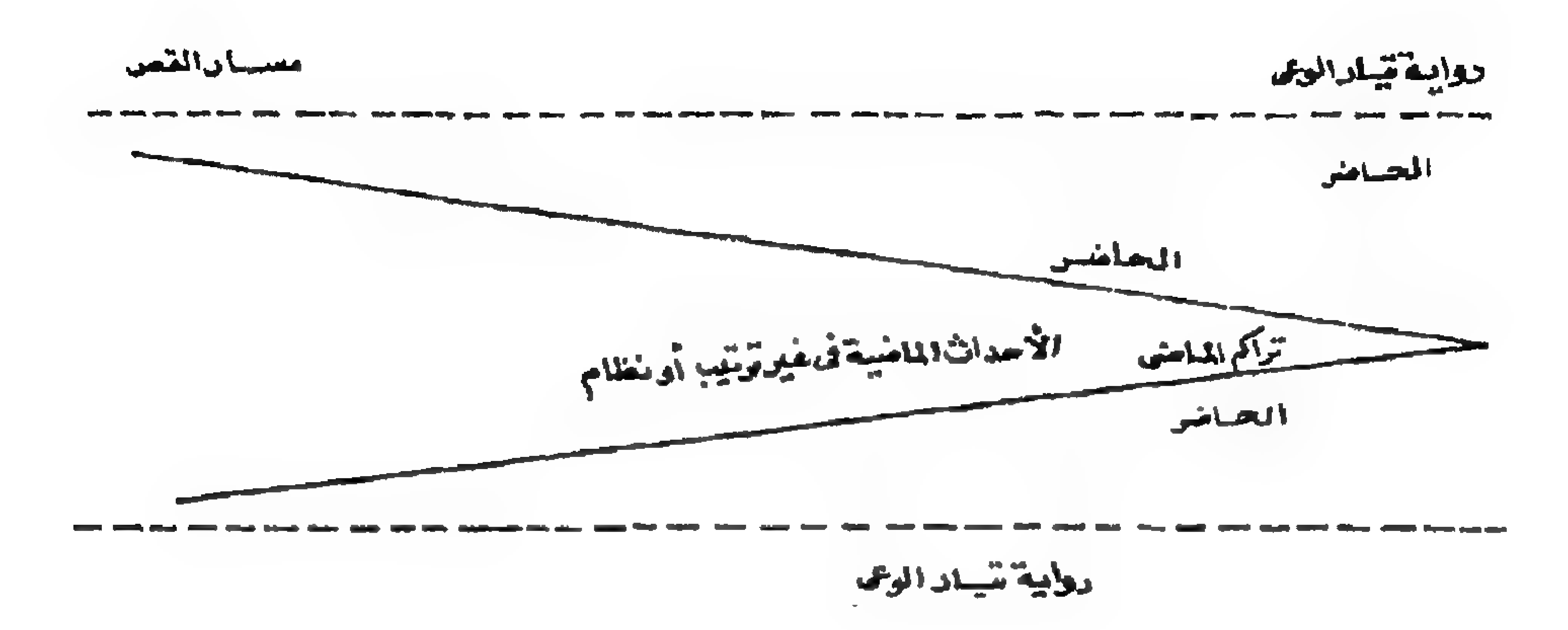
وتتميز الافتتاحية فى الرواية الواقعية بكثافة زمنية كبيرة حيث أن الكاتب يحشد فيها ماضيا طويلا فى حيز قصصى صغير نسبيا(٩) .

ورغم أن الافتتاحية تركز على عرض الماضى لكنها لا تنفرد بذلك . حيث أن الكاتب يحتاج إلى الاسترجاع كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليقدم ماضيها وخلفيتها . على أنه يمكننا أن نلاحظ أنه كلما تقدم النص تزايدت مساحة الحاضر وتناقص عرض الماضى أو استرجاعه . فبينما تبدأ الرواية الواقعية بالحديث عن الماضى وحده يتزايد الحاضر كلما تقدم القص ، ويمكننا تمثيل ذلك بالشكل التالى :



وبينما تمثل الافتتاحية فى الرواية الواقعية جزءا هاما ويترتب عليها مسار القص وتطوره ، نجد أن كتاب رواية تيار الوعى قد استغنوا عن هذه الافتتاحية استغناء تماما حيث أن الماضى أصبح فى رواياتهم جزءا لا يتجزأ من الحاضر ، ولا ينفصل عنه ، فهو منسوج فى ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا على غير نظام أو ترتيب . ولذلك لا تكتمل الأحداث فى تسلسلها الزمانى سوى فى نهاية القراءة . ويعاد ترتيبها فى مخيلة القارىء ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة فى كتلة نصية متكاملة لها خصائصها

الفنية ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها فى صورة متكاملة هى مهمة القارىء لا الروائى .



وإذا نظرنا إلى افتتاحيات أجزاء الثلاثية الثلاثة مقارنة بعضها بالبعض ، ونظرنا إليها فى نفس الوقت فى ضوء تقنيات مدرسة الواقعيين نجد أن افتتاحية «بين القصرين» تختلف من بعض الأوجه عن افتتاحية الجزأين الآخرين ، كما نجدها تختلف عن افتتاحية الواقعيين من عدة أوجه . وإذا بدأنا فى مقارنة افتتاحية «بين القصرين» بافتتاحيات الواقعيين نجد أوجه الخلاف التالية :

١ ـ أوجد نجيب محفوظ إطارا زمنياً لافتتاحيته . فالزمن الروائى الذى تشمله افتتاحية «بين القصرين» يمثل أربعا وعشرين ساعة فى حياة الأسرة . يبدأ بعودة السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله ، وينتهى بمغادرته بيت زبيدة فى المساء التالى . وهذه الوحدة الزمنية وهى «اليوم» لا تظهر فى الرواية الواقعية كوحدة بنائية . ولكنها ظهرت فى الرواية الحديثة حيث أن الزمن الروائى أصبح أكثر تركيزا (يوليسيس ـ مسزداللوى ـ الأمواج تقع أحداثها فى يوم واحد) .

٢ ـ الأحداث الماضية لا تقدم بطريقة التسلسل الزمنى المنتظم ولكن نجد نوعا من الذبذبة الزمنية حيث أن نجيب محفوظ يخلط بين الحاضر والماضى أو هو يتابع كل شخصية من شخصياته فى حياتها اليومية وفى نفس الوقت يدخل فى هذه الحياة اليومية العناصر الماضية .

٣ ـ العناصر الماضية التى يدخلها نجيب محفوظ فى هذه الحياة عناصر من نوع

خاص ، فهى عناصر متكررة من الماضى إلى الحاضر فى شكل عادات وروتين يتكرر كل يوم ، ويعطى إحساسا بالاستمرار والديمومة . أى يعطى إحساسا بالثبات . كأن حياة هؤلاء الأفراد والأسرة ثابتة متجمدة لا يطرأ عليها التغيير أو التطور ، كأن علاقاتهم وروابطهم الحالية روابط ثابتة ، فأمينة لم تعرف حياة أخرى والسيد لم يتطور أو يطرأ عليه تغير قبل أن يدخل القارىء حياته . وبعد أن يدخل القارىء تبدأ الأحداث ويأتى التطور والتغيير بعد ذلك .

ونجد عناصر التكرار تظهر فى مستويات بناء هذه الافتتاحية المختلفة من أبسطها وهى ظرف الزمان يدل على التكرار إلى أكثرها تعقيدا مثل الأفعال المختلفة التى تدل على العادة والتكرار .

فنجد «ليلة بعد أخرى ـ كل ليلة ـ عهدا طويلا ـ مع الأيام ـ بمضى الأيام والليالى . موسما بعد موسم . عادة . . . الخ»

ونجد الأفعال التى تدل على التكرار والتى تكرر يوما بعد آخر . مثل «اعتاد» «وألف» والأفعال التى تتكرر يوما بعد يوم فالإستحمام عادة والفطور عادة وطريقة اللبس وخلع الملابس عادة والخروج والدخول وصعود أمينة إلى السطح والقيام بالأعمال المنزلية وخروج ياسين وعودة كمال من المدرسة كل شىء يسير بدقة ونظام . وانتظار أمينة للسيد وحملها للمصباح . كل ذلك مكرر لأنه عادة .

بل أن بعض المواقف ستصبح بمثابة اللحن المميز للرواية Leit Motif ومن أهمها مجلس القهوة ، ودقات العجين ، (ولدقات العجين هذه دور هام فى بناء الرواية من إعطائها إيقاعا خاصا يرتبط بحياة الأسرة اليومية) فامتداد هذه العادات والتقاليد خارج اطار الأفتتاحية من خصائص نجيب محفوظ التى سنبحثها فى موضعها .

٤ – الماضى الذى يذكره نجيب محفوظ فى الثلاثية ماض قريب نوعا ما وإذا كان ماضيا فيذكره فى تراكمه أى فى صورة العادة .

٥ – كذلك نجد أن الاعتماد على الحوار فى الافتتاحية إعتماد قوى . (بينما خلت افتتاحية أوجينى جرانديه ومدام بوفارى من الحوار) ـ والحوار من المميزات الأساسية للحضور . حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارىء ، وتتبادل الكلمات الحية . وتتفق الثلاثية فى ذلك مع افتتاحية «صاحب الأملاك» لجلزورذى .

٦ – نلاحظ أيضا خلو الافتتاحية من التركيز الزمنى . فبالرغم من أننا نجد ذكر الربع قرن الماضى فى أكثر من موضع فالأحداث المحددة المعينة قليلة نسبيا ، فلا يلخص الأحداث الماضية المنفردة التى وقعت فى الماضى حيث أن التركيز على العادات لا على الأحداث الفريدة .

٧ ـ وهناك أيضا الذاكرة وأهميتها فى استرجاع الماضى وربط الماضى بحياة الشخصية النفسية ، وعرضها من خلال منظور الشخصية ، لا من خلال منظور الراوى . وهذه الظاهرة ليست خاصة بالافتتاحية ولكنها تميز البناء الروائى المتكامل للثلاثية (وسندرسها فى الفصل الثالث من هذا البحث)

وقد لاحظ «جيرار جينيت» أن بروست لا يكتفى بافتتاحية واحدة فى «البحث عن الزمن الضائع» حيث أن الافتتاحية الأولى تؤدى إلى ثانية والثانية إلى ثالثة ولا يبدأ «البحث عن الزمن الضائع» مساره الإنسيابى سوى بعد الافتتاحية السادسة . وهذا يأتى من قبيل توالد القص بعضه من بعض . وقد بدأت بوادر هذه الظاهرة عند فلوبير فى مدام بوفارى حيث يعرض فلوبير بعد عرضه لحياة البطلين شارل وإيما فى شبابهما فصلا يتناول فيه حياتهما الزوجية اليومية (ولكن جاء هذا الفصل قصيرا إلى حد ما فيشغل الصفحات من ص ٤٣ إلى ص ٤٩) . ونجد نفس هذا البناء فى افتتاحية «بين القصرين» فبعد تقديم نجيب محفوظ ليوم فى حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد يتناول حياة كل شخصية على حدة بما فيها من خصوصية ويدقق فى طباعهما وخلقها ومشاغلها فتنقسم افتتاحية «بين القصرين» إلى قسمين : افتتاحية أساسية وافتتاحية فرعية .

١ـ فالأساسية هى يوم فى حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد من ص ٥ إلى ص ١٠٩ .

٢ـ والفرعية هى حياة الشخصيات من ص ١٠٩ إلى ص ١٨٧ .

وبالرغم من إتفاق إفتتاحية «بين القصرين» فى الوظيفة الفنية مع إفتتاحية الرواية الواقعية وتطابق خطوطها العريضة فأننا نجد بعض الاختلاف فى بعض ظواهر بنيتها . ذلك أن اختيار اليوم الواحد إطاراً للإفتتاحية ونسج ماضى ربع قرن داخل هذا الإطار ظاهرة جديدة تشير إلى التأثر بكتاب رواية تيار الوعى ، هذا بالإضافة إلى اللجوء إلى ذاكرة الشخصية لعرض الاسترجاع . وقد أضفى هذا البناء حيوية على النص لربطه بحياة الشخصية اليومية وتأكيدا للإحساس بالحضور والديمومة ، حيث أن رواية تيار الوعى كانوا يحاولون عرض حياة برمتها من خلال اللحظة الحاضرة الواحدة .

ومن الجدير بالذكر أن نجيب محفوظ نجح فى أن يربط بين الافتتاحية وباقى الرواية وذلك عن طريق إمتداد بعض الإيقاعات الزمنية التى ظهرت فيها إلى باقى الرواية (دقات العجين التى تسمع ويترامى صداها حتى السكرية ومجلس القهوة الذى يستمر عبر السنوات والأجيال وإيقاع حياة السيد من ذهاب إلى الدكان وسهر مع الأصدقاء . . . الخ) فالافتتاحية قطعة فنية رائعة متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه . والإيقاع الزمنى بطىء فى الافتتاحية ويلتزم نجيب محفوظ هذا الإيقاع فى سائر الرواية . ولم يلجأ فى الافتتاحية كما فعل

الواقعيون إلى الإيجاز والتلخيص الذى يعطيها إيقاعها زمنيا سريعا لايقف عند التفاصيل بل هو يطوى السنوات فى سرعة نصية كبيرة .

أما عن إفتتاحيتى «قصر الشوق» و«السكرية» فإن وظيفتهما تختلف عن وظيفة إفتتاحية «بين القصرين» حيث أن نقطة بداية بين القصرين هى نقطة بداية شاملة مطلقة لايوجد قبلها نص روائى يعود إليه القص . أما بالنسبة إلى الجزئين التالين فوراءهما ماض لغوى يتمثل فى الأجزاء السابقة من الثلاثية . فالافتتاحية فى هذين الجزئين لها وظيفتان :

الوظيفة الأولى : هى ملء الفراغ الذى تركه الكاتب بين الجزئين .

الوظيفة الثانية : هى ربط أجزاء الثلاثية الثلاثة بعضها بالبعض . حيث أن قالب الثلاثية يحتم وحدة الأجزاء وتلاحمها ولكنه فى نفس الوقت يدعو إلى انفصالها واستقلالها

أما الوظيفة الأولى فتتمثل فى رصد التغير الذى طرأ على الشخصيات فى الزمن الذى يفصل بين الجزء الأول والثانى (خمسة أعوام) والثانى والثالث (ثمانية أعوام) وهذا الزمن المنقضى يمثل ثغرات نصية . فيترك نجيب محفوظ الشخصيات فى نهاية الجزء الأول وقد ألمت بالأسرة فجيعة وفاة فهمى وتركها فى نهاية قصر الشوق وقد فقدت عائشة زوجها وأبنيها . ويلتقط نجيب محفوظ الخيط بعد فوات سنوات ليرصد التغيير حيث أن أثر الزمن بطىء لايمكن تلمس آثاره فى لحظة وقوع الحدث وإنما هى تتلمس بعد انقضاء فترة من الزمن . وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن مرور الزمن هو لحمة نسيج القص .

أما الوظيفة الثانية لإفتتاحيتى «السكرية» و«قصر الشوق» فهى العودة إلى الماضى النصى المتجسد فى الأجزاء السابقة والإشارة إليه لا من باب التكرار وإنما من باب الربط والوصل .

وقد لجأ جلزورذى إلى بناء يقارب هذا لتحقيق نفس الغرض ، وإن كان فيه بعض الاختلاف . فقد قسم الافتتاحية إلى قسمين : قسم ألحقه بالرواية السابقة وأسماه «فاصلا» (Interlude) وقسم افتتح به الروايتين اللاحقتين . أما الفاصل - وهذا المصطلح يطبق فى الأدب والموسيقى على السواء - فهو مقطع مستقل يستخدم كنقطة انتقال بين الفصل السابق والفصل التالى من مسرحية أو من أوبرا . وهذه الفواصل تلعب دور حلقة الاتصال والربط بين الجزء السابق وإفتتاحية الجزء اللاحق وتستخدم لملء قطاع من الفراغات النصية التى تفصل بين أجزاء «الفورسايت ساجا» الثلاثة :

الجزء الأول من ١٨٨٦ إلى ١٨٨٧ الفاصل من ١٨٩٠ إلى ١٨٩٢ (٥٠ صفحة)

الجزء الثانى من ١٨٩٩ إلى ١٩٠١ الفاصل ١٩٠٩ (٢٠ صفحة)

الجزء الثالث من ١٩٢٠ إلى ١٩٢١

وتعتبر هذه الفواصل بمثابة علامات على الطريق بين الأجزاء لرصد التغيير فى أحوال الأسرة من وفاة وميلاد . . . الخ . فتمهد للأجزاء التالية وتعرض ما حدث أثناء انقضاء الفترة فى غيبة النص . ولكنها لا تدخل فى نسيج أحداث الرواية ـ ومن هنا جاءت تسميتها بالفواصل ـ بل يريد الكاتب أن يبقيها فى ضوء خافت حيث أنها نوع من التهيئة النفسية للقارىء وليست جزءاً يلتحم بصلب الرواية . فعندما يبدأ الجزء التالى يعود الرواى إلى ماقبل الفاصل . ومن طبيعة هذه الفواصل عند جلزورذى أنها ركزت حول شخصية واحدة ، ففى الأولى تدور حول جوليون الكبير ، وفى الثانى حول حفيده جون ، وفى الأول تؤدى بنا إلى الموت الهادىء لجوليون الكبير فى سن التسعين ، أما فى الثانى فتقدم لنا الحفيد من ميلاده إلى بلوغه سن التاسعة . وهذان الفاصلان يمثلان جسرا زمنيا يربط بين الأجزاء الثلاثة عبر الأجيال ويمثل اتصال الحياة وعدم إنقطاعها ويؤكد الاستمرار .

ويقول الناقد ماير سترنبرج عن بناء الافتتاحية فى النص الروائى وعلاقتها بالنص الروائى :

«واذا سلمنا بهذه الوظيفة الفنية الأساسية للإفتتاحية (تقديم عالم الرواية التخييلى) فإنه يستتبع ذلك أن يقدم الكاتب فى الإفتتاحية عالما ثابتا ساكنا تتميز أحواله بالرتابة والسكون ، واذا ترك لنفسه فى هذا الموقف الأول فأنه لايمكن أن يؤدى إلى شىء سوى تكرار الأحداث المعتادة ، ويستمر فى الدوران فى نفس الفلك . ولذلك فإن الجزء التالى يجب أن يقدم ظرفا مميزا لاتتوقف طبيعته على أنه حدث محدد مجسم فحسب بل يجب أن يمثل تطورا «ديناميا» يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب فى دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث . وبعبارة أخرى فان هذه المجموعة من الظروف المميزة والتى تتكون أساسا من تطورات ودوافع دينامية والتى تترابط ترابطا سببيا فى شبكة من المقدمات والنتائج هى التى تشكل الرواية وتدفعها إلى التطور والخروج عن العالم الرتيب الذى قدمه الكاتب فى الأفتتاحية .»(١٠)

ونجد أن هذا التحليل للإفتتاحية ينطبق على «بين القصرين» كما ينطبق على مدام بوفارى . وأوجينى جرانديه و «صاحب الأملاك» . (الجزء الأول من ثلاثية جلزورذى «الفورسايت ساجا») .

ففى بين القصرين خروج أمينة لزيارة مسجد الحسين حدث فريد لن يماثله فى فرديته وغرابته سوى قيام الثورة ، ويقابل فى مدام بوفارى دعوتها إلى حفلة القصر التى هزت كيانها

المحرك الأساسى لمسار أحداث الرواية . وعند جلزوردى خطوبة حفيدة جوليون الكبير لمهندس شاب «فيليب بوسيني» تمثل شرخا فى الحياة الروتينية وتوجه أحداث الرواية فى اتجاه واضح نحو نهايتها المحتومة .

والإشارات النصية تكثر حول هذا التفرد ، أما فى بين القصرين فنجد أن خروج أمينة وزيارتها لمسجد الحسين يمثل جزءاً هاما من الرواية ، ويصف فولبير حدث الدعوة بأنه «شىء خارق» ومن اللحظة الأولى يشعر آل فورسايت أن هذا الشاب يمثل خطرا بالنسبة إليهم .

«ولذلك رفعوا (آل فورسايت) السلاح ضد خطر مشترك ، مثل القطيع عند دخول كلب إلى المرعى ، وتراصـوا كتفا لكتف مستعـدين للهجوم وسحق الغازى الدخيل .»[11]

وبذلك قدم لنا نجيب محفوظ عالما ساكناً رتيباً تراكمت فيه العادات وثبتت أفلاكه وهو عالم مشحون يفرض واقعه على مخلوقاته ويكيف ردود فعلهم ويحدد سلوكهم . ثم أدخل الحدث المخل بهذا التوازن ، فاضطرب هذا العالم وتفاعلت عوامل التغير والثبات فيه فانطلقت الأحداث فى مجراها تحكمه قوى الجذب والطرد التى تحكم محصلتها مصائر هذه المخلوقات .

(ج) الترتيب الزمنى للأحداث :

كـان القاص البـدائى يقدم لسـامعيه الأحـداث فى خط متسلسل تسلسـلا زمنيـا مضطردا . وبنفس ترتيب وقوعها . وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التى يتكون منها القص فى تسلسله . غير أن القاص يواجه صعـوبة أن اللغـة تتكون من سلسلة مختلفـة الوحدات من كلمـات وجمل وفقـرات . ويصطدم هـذا الترتيب الخـطى[12] للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محـاولة تـرتيب الحوادث عـلى نفس النسق الخطى حيث أن هذا الخط يقطع ويلتوى ويعود على نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى فى أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجه . ذلك فإن ظهور أكـثر من شخصية رئيسية فى القصة يقتضى الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمنى الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها . فالتزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص ويتطلب ظهور كل شخصية جـديدة عـودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها فى زمن لاحق ولذلك كان التسلسل النصى للزمن فى الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة فى الرواية .

ومن الواضح أن دراسة الأبنية الـزمنية للنص الـروائى لا يمكن أن تكون دراسـة

دقيقة ، حيث أن التعرجات الزمنية ظاهرة فى كل وحدة من وحدات النص الروائى من أصغرها حجما وهى الجملة إلى أكبرها اتساعا وهى الرواية بأسرها . ذلك أن النص الروائى يتذبذب فى كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضى إلى المستقبل ويكفى أن نستشهد هنا بنص من «بين القصرين» لنبين مدى تداخل عناصر الزمن داخل الفقرة الواحدة من النص الروائى

«(١)نكست أمينة رأسها حياء فى الظاهر .(٢) وفى الحق لتوارى ابتسامة لم تستطيع مغالبتها(٣) حينما ربط ذهنها بين الصورة التى يتخذها ياسين الآن(٤) صورة المتأمل الواعظ المجنى عليه(٥) والصورة التى ضبط بها مساء أمس فوق السطح(٦) . على أن انزعاج ياسين كان أعظم بكثير من القدر الذى سمح له الموقف أن يتظاهر به(٧) . فإنه على فداحة الخيبة التى منى بها فى حياته الزوجية(٨) لم يفكر لحظة فى قطع هذه الحياة(٩) ووجد فيها ملاذا ومستقرا ورعاية(١٠) إلى مابشرت به من أبوة وشيكة رحب بها أيما ترحيب(١١) ، تمنى دائما أن تبقى وراء ظهره ليعود إليها من شتى جولاته كما يعود الرحالة فى نهاية العام إلى وطنه(١٢) . ولم يغيب عنه ما سيجره عليه ذهاب زوجته من نزاع جديد بينه وبين السيد عفت(١٣) أى ما يلابس هذا كله من فضحية ستفوح رائحتها حتى تزكم الأنوف»(١٣)

فإننا نرى فى هذا النص الذى اخترناه اختيارا عفويا إن التسلسل الزمنى لا يطابق بأى شكل من الأشكال تسلسل الجمل فى النص الروائى .

	التسلسل الزمنى	التسلسل النصى	
الماضى	١ - الخيبة . . . /لم يفكر . . .	/٩/٨/٧	الماضى
	٢ - الأبوة المنتظرة	١٠	
	٣ - الصورة التى ضبط بها أمس	٥	
الحاضر	٤ - الصورة الآن	٣ - ٤	الحاضر
	٥ - نكست أمينة رأسها	١	
	٦ - دارت أمينة ابتسامة	٢	
	٧ - الانزعاج . . .	٦	
	٨ - لم يغب عنه ما سيجره عليه	١٢	
المستقبل	٩ - الفضيحة	١٣	المستقبل

وفى هذا المثال نجد أن النص نفسه ينقسم جزئين متساويين فى الطول تقريبا فى معالجته للماضى والحاضر ، وحدد الراوى اللحظة الحاضرة «الآن» وانتظمت كل الوحدات الأخرى حول هذه النواة . أما الاشارات إلى المستقبل فأنها أقل عددا وهى أقرب إلى الافتراض والتوقع أو التوجس فى طبيعتها منها إلى الوقائع فقد يتحقق بعضها أو لا يتحقق .

فهذا البناء الأصغر يوضح مدى التدخل والتشعب بين التسلسل الزمنى فى الترتيب النصى . ويظهر أيضا من هذا البناء استحالة تتبع خيط زمنى بسّطه القاص دون العودة إلى الماضى أو الاشارة إلى المستقبل . ويبدو واضحا أيضا من النموذج الذى قدمناه أن النص يبدأ وسط الأشياء بلحظة حاضرة ويتذبذب ويتأرجح بين العودة إلى الماضى والتطلع إلى المستقبل .

ورغم هذا التعقيد الظاهر فإن هناك بعض الخطوط العريضة التى يمكن تتبعها لاستكشاف الأبنية الزمنية فى الرواية . فقد درج الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم فى التسلسل الزمنى الرئيسى فى بناء الرواية نستطيع أن نسميه مستوى القص الأول : (Niveau du Recit Premier) (١٤) الذى يحدد المستويات الأخرى ويسهل إلى حد ما تتبعه فى الرواية الواقعية حيث أن الروائى يحرص على وضع معالم نصية تساعد القارىء على تتبعه مثل استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفى بعض الأحيان التدخل المباشر للراوى لتنبيه القارىء إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارىء من وضعها فى موضعها من التسلسل الزمنى للأحداث .

> «وعلينا أن نلقى نظرة مستقبلية على العمليات التى أجراها الرجل فى باريس وذلك لئلا نقطع تيار الحوادث التى جرت فى حياة أسرة جرانديه .»(١٥)

والروايات الواقعية تزخر بمثل هذه الإشارات . ونجيب محفوظ حريص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية فى نصه ويقوم بناء الثلاثية على تقسيم زمنى محدد ولا يخلو فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث .

ويسير مجرى الزمن النصى فى الثلاثية مسار التسلسل الزمنى وما يلتزم به فى خطوطه العريضة . ويأتى الاسترجاع (العودة إلى الوراء) والاستباق (القفزة إلى الأمام) منسوجا داخل هذه الخطوط العريضة . ولاشك أن الاسترجاع يغلب فى النص على الإستباق فى الرواية الواقعية بينما تزداد أهمية الأستباق فى الرواية الجديدة ، فلقد أصبح الرواى يتنقل بين أمس واليوم وغدا دون تمييز .

(د)الاسترجاع (١٦) (Prendre apres coup : Analpse)

يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ، ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها . والماضى يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوته من ماضى بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع .

١ - استرجاع خارجى : يعود إلى ما قبل بداية الرواية

٢ - استرجاع داخلى : يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه فى النص .

٣ - استرجاع مزجى : وهو ما يجمع بين النوعين.

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءا هاما من النص الروائى وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التى تختلف من رواية إلى رواية .

أما بالنسبة للاسترجاع الخارجى فيلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث . ويتركز عامة فى الرواية الواقعية (كما أسلفنا) فى الافتتاحية أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى والاسترجاع الخارجى له نفس هذه الوظيفة عند نجيب محفوظ[١٧] وكلما ضاق الزمن الروائى شغل الاسترجاع الخارجى حيزا أكبر فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها «مسز داللوى» يوما واحد هو زمنها الروائى كله ، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النص للاسترجاع الخارجى . وفى الثلاثية مع تراكم الزمن الروائى الذى يصبح هو الماضى تقل الحاجة إلى الاسترجاع الخارجى بالنسبة إلى مسار القص ، وذلك لامتدادها على فترة زمنية طويلة وتتاليها فى التسلسل الزمنى مع تكوينها الثلاثى الذى يجعل من كل جزء الماضى الخارجى للجزء اللاحق .

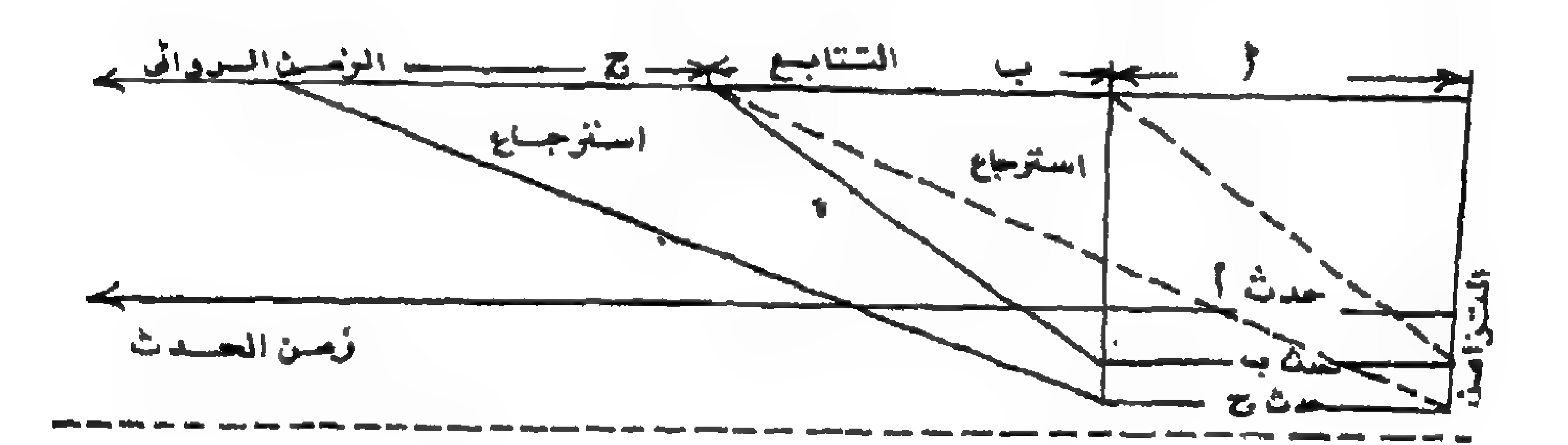
ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضى الخارجى فى بعض المواقف فى الافتتاحية ، وكذلك إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً فى ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات ، كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها فى ضوء ما استجد من أحداث . والأحداث بالابتعاد يختلف معناها ، حيث أن الحاضر يضفى عليها ألوانا جديدة وأبعاداً متغايرة . وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضى الخارجى والحاضر الروائى إشارة إلى مسار الزمن ، ومقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحول . كيف كانت الأحوال فى الماضى وكيف أصبحت ؟ فالعادات تتغير أو تظل كما هى ولكنها تكتسب معنى جديدا أو تفقد معناها كلية .

«ولكن عائشة كانت مشغولة فى تلك اللحظة بالتطلع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها . لم تزايلها عادة التطلع إلى مرآة وإن لم يعد لها معنى . بمرور الزمن لم يعد يروعها منظر وجهها الضحل وكلما سألها صوت

باطنى «اين عيشة زمان ؟ «أجابت دون اكتراث . وأين محمد وعثمان وخليل ؟»[١٨]

يستخدم الروائى أسلوب الاسترجاع الخارجى أيضا عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز فى الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها . ويظهر هذا النوع من الاسترجاع فى «الفورسايت ساجا» مثلا لأن أسرة فورسايت تتكون من عشرة الأخوة والأخوات ولم يكن من الممكن تناول هذا الكم من الشخصيات فى الافتتاحية فتناثرت مقاطع الاسترجاع الخارجى فى سياق الرواية[١٩] . ومن هذا الأسلوب أيضا العودة إية على مسرح الأحداث ويريد الكاتب أن يعرفنا ما حدث لها أثناء غيابها . وهذا النوع يظهر فى السكرية أكثر منه فى قصر الشوق (مقابلة كمال لإسماعيل لطيف[٢٠] . ظهور بدور أخت عايدة شداد[٢١] . عودة حسين شداد من الخارج بعد غيبته سنوات واطلاع كمال على أمور أسرته وطلاق عايدة ثم زواجها الثانى ووفاتها وهذه الحادثة الأخيرة من نوع الاسترجاع المزجى ذلك أن تشييع كمال جنازة عايدة يروى فى الرواية[٢٢] .

أما الاسترجاع الداخلى فيتطلبه ترتيب القص فى الروياية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة ، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية كما يوضح الشكل التالى[٢٣] :



ومثال ذلك فى الثلاثية : أن النص يقدم لنا زيارة الابناء لأمينة وهى فى بيت أمها ثم رجوعهم الى المنزل ، ثم يلى ذلك فى النص عودة الى حياة الأختين أثناء غيبة أمينة وهى فى بيت أمها ، ثم يلتحم مستوى القص الأول مع الاسترجاع ويستمر سيره بعد ذلك[٢٤] ولكن هذا النوع من الاسترجاع الداخلى قليل فى الرواية الواقعية ، حيث أن الكاتب يلتزم التسلسل الزمنى ويضع الحوادث الواحدة تلو الأخرى على خط التسلسل الزمنى لتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذى قد ينتج عنه بعض اللبس . وقد شعر فلوبير بمشكلة معالجة التزامن نصيا ، وحاول أن يحلها بطريقة خاصة هى نسج خيوط الحوادث المتزامنة فى نفس النص على شكل سيمفونية وأن ينتقل من حدث ثم يعود الى الأول ثم الثانى فى محاولة لتضافر

التزامن فى النص الروائى . ولا شك أن هذه المحاولة فى فصل «المهرجان الريفى» فى رواية مدام بوفارى ، تمثل البذرة الأولى لتقنية جديدة فى الرواية وهى وحدة الزمن وتعدد الأمكنة مع تعدد الحوادث . ومما لا شك فيه أن النص الروائى دائم الذبذبة بين الحاضر والاسترجاع الخارجى (وفى بعض الأحوال الداخلى) على نفس النمط الذى رأيناه فى مستوى الجمل .

ويستخدم نجيب محفوظ الاسترجاع الداخلى لعرض حوادث بأكملها (قد تمتد عدة أيام) بعد وقوعها وهذه الظاهرة جديدة بالنسبة إلى الرواية الواقعية ، ولم نجد فى مدام بوفارى أو أوجينى جرانديه أو حتى «الفورسايت ساجا» سوى مقاطع قصيرة نسبيا من هذا النوع من الاسترجاع . أما عند نجيب محفوظ فقد تشغل فصولا بأكملها ، (اشتراك فهمى فى المظاهرات[٢٥] واقعة اغتصاب ياسين للجارية[٢٦]) .

ويستخدم الاسترجاع الداخلى أيضا لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر فى النص الروائى من باب الاقتصاد (مقابلة أحمد لحبيبته فى المكتبة)[٢٧] .

وقد استخدم نجيب محفوظ أيضا الاسترجاع فى بعض مواضع الرواية بغرض آخر . إذ أنه فرض على نفسه قيدا لم يكن من طبيعة الرواية ، ولكنه أقرب إلى طبيعة المسرح ، فبدلا من الانتقال والتجول مع تطورات القص فى أماكن وقوع الأحداث ، نجد أن نجيب محفوظ قد حصر نفسه فى بعض المشاهد داخل إطار مكانى محدود وقدم للقارىء الوقائع فى حدود هذا الإطار وكأنها خشبة مسرح تعوقها إمكانيات تغيير المناظر عن الخروج من اطار المشهد . فلم يصطحب القارىء مع فهمى فى المظاهرات ، أو فى كلية الحقوق ، أو مع كمال فى المدرسة (عندما أصبح مدرسا) أو مع ياسين فى المدرسة ثم فى الوظيفة ، أو مع عبد المنعم فى دروسه الدينية . فلم تكن لديه وسيلة لاطلاع القارىء الذى حصره فى هذا الإطار المكانى سوى أن يسرد الوقائع الخارجية على لسان أبطاله أو على لسان الراوى فى صورة استرجاع .

وبعد أن تناولنا فى الصفحات السابقة أنواع الاسترجاع المختلفة ووظيفتها فلا بد لنا من وقفة حول الوسائل التى يلجأ إليها الروائى لربطها بمستوى القص .

وتتميز مقاطع الاسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول ، حيث أن عملية تلاحم مقاطع النص الروائى من المشكلات الأساسية بالنسبة الى الروائى . وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنيا وفصلها عن مستوى القص الأول ، ولكن نجيب محفوظ نجح نجاحا واضحا فى جعلها وحدة متماسكة منسوجة فى مستوى القص الأول . ولا شك أنه فى هذا المقام أفاد تقنيات

كتاب رواية تيار الوعى . فجاءت مقاطع الاسترجاع مربوطة بإحكام فى طرفيها بمستوى القص الأول وقد لاحظنا بعض الأساليب التى يستخدمها نجيب محفوظ لهذا الربط ، منها :
تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة فى طرفيها : فى البداية والنهاية[٢٨] ، وتشبه هذه العبارة الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الأساسى . وقد لاحظنا أن جلزوردى يستخدم نفس الطريقة من التطويق[٢٩] .

- يقدم حدثا فى الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتى الاسترجاع طبيعيا (عند نجيب محفوظ : رؤية الفاكهى تحرك عند ياسين الماضى كله - عند جلزوردى يوم من أيام الربيع يحرك عند سومز فورسايت ذكريات خطوبته التى وقعت فى نفس الفصل والمناخ) . وقد برع كتاب تيار الوعى فى هذا الأسلوب الذى يعد بروست مبتكره ، وقد اكتسب مشهد الاسترجاع الشهير عند بروست مكانة خاصة فى تاريخ الرواية الحديثة (مقطع الاسترجاع الذى يحركه طعم الكعكة المغموسة فى الشاى فى فم مارسيل فأعاد هذا الطعم عالم الطفولة بأكمله وأحياه ثانية فى نفس الراوى) فيجىء الاسترجاع ملتحما بالنص مبنيا حول شعور خاص أو ذكرى خاصة الأمر الذى ينجى النص الروائى ويضفى عليه لونا تعبيريا .

- الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع ، وهو من التقنيات المستحدثة فى الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوى العالم بكل شىء ، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور . فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع فى نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا .

- خلط الاسترجاع فى بعض المواضع (خاصة كمال فى تجربته العاطفية) بأحلام اليقظة والتحليل النفسى .

- استخدام المنلوج الداخلى أو الأسلوب غير المباشر الحر (Style indirect libre) فى مقاطع الاسترجاع التى تعتمد على الذاكرة[٣٠] .

ومما لا شك فيه أن نجيب محفوظ برع فى استخدام هذه التقنيات وغمقها فجاء الاسترجاع ملتحما بمستوى القص الأول مرتبطا به ارتباطا وثيقا ملونا بعواطف الشخصيات ومشاعرهم . فالقارىء ينتقل بين عناصر الزمن من ماض وحاضر فى حركة طبيعية جعلت منهما وحدة لا يفصلهما فاصل مفتعل . ولقد نجح نجيب محفوظ بهذه الأساليب فى أن يتجنب الأساليب الفجة فى ربط الاسترجاع بمستوى القص الأول .

(هـ) الأستباق (Prendre d'avance : Prolepse)

هذه الظاهرة نادرة فى الرواية الواقعية وفى القص التقليدى عموما وذلك بالرغم من

أن الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلة . ولكن هذه التقنية ترتبط بما أسماه تدوروف «عقدة القدر المكتوب» (intrigue de predestination) فهذه التقنيـة تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقرى للنصوص القصصية التقليدية التى تسير قدما نحو الإجابة على السؤال «ثم ماذا ؟» وأيضا مع مفهوم الراوى الذى يكتشف أحداث الرواية فى نفس الوقت الذى يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة . والشكل الروائى الوحيد الذى يستطيع الراوى فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم ، حيث أن الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ، قبل وبعد ، لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمنى . ولذلك نرى نجيب محفوظ ، شأنه شأن الواقعين ، لا يتناول المستقبل فى صورة استباق أو تنبؤ لأخبار القارىء بما سيقع إنما كان يمس المستقبل (فى المواضع القليلة التى فعل فيها ذلك) فى صورة توقعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله فى ضوء المواقف التى تجتازها . وكانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أو تخيب وفقا لتطور الأحداث . ولم تكن إستباقا أى تقديم الحوادث اللاحقة بأى حال .

وقد استخدم جلزوردى الاستباق[1] فى بعض المواضع ويقدم الحدث لا كما يقع وإنما كما سيحكى فيها بعد فى مجلس العائلة ، فأكد بهذه التقنية أهمية مجلس العائلة فى تقييم الأحداث حيث أن الأحداث لا تأخذ معناها الحقيقى بالنسبة إلى «الفورسايت» إلا فى إطار مجلس العائلة وفى ضوء تقييمه لها . ويفصل جلزوردى بين الاستباق ومستوى القص الأول فى أربعة من المواضع الخمسة بظرف الزمان (Afterwards) وهذه المواضع الخمسة هى عبارة عن حديث الشخصية عن الأحداث فى مجلس العائلة لا الأحداث نفسها مروية فى حد ذاتها .

ويجمل القول عن الترتيب الزمنى للأحداث فى الثلاثية أنه يلتزم الترتيب الزمنى فى الرواية الواقعية التقليدية ولكن الذى يبدو واضحا أن نجيب محفوظ إستفاد فى هذا الأطار ببعض التقنيات المستحدثة تحت تأثير علم النفس فى مجال تداعى الأفكار (الاسترجاع معتمدا على محرك نفسى فى الحاضر) وتقنيات رواية تيار الوعى فى إستخدام المنولوج الداخلى وإسقاط إطارين زمنيين فى وحدة قصصية واحدة وهى الإفتتاحية .

٣ - طبيعة الزمن الروائى

الزمن فى الأدب هو «الزمن الأنسانى» . . . . إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة ، أو كما يدخل الزمن فى نسيج الحياة الإنسانية ، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعبّرعن حصيلة هذه

الخبرات . وتعريف الزمن هنا هو خاص ، شخصي ، ذاتي . أو كما يقال غالبا – نفسي ، وتعني الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة[٣٢] .

وهناك بالطبع طريقة أخرى للتفكير في الزمن ، وهي طريقة معروفة أيضا ، إنها تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي ، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة . إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بواسطة «التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية» (في الطبيعة . إنه مفهوم الزمن في علم الفزياء الذي يرمز إليه بحرف «ز» في المعادلات الرياضية ، وهو كذلك زمننا الشائع «الوقت» ، الذي نستعين به بواسطة الساعات و التقاويم وغيرها لكي نضبط إتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم . وخصائص هذا المفهوم للزمن هي في كونه مستقلا عن خبرتنا الشخصية للزمن وفي كونه يتحلى بصدق يتعدى الذات في اعتباره ـ وهذا هو الأهم ـ مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الأنسانية) .[٣٣]

وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتد على هذا فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي . والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي . ولاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني . أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص . أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة «السقالات» التي تبنى عليها الرواية . ومع تطور الرواية إزداد إهتمام الروائيين بالمفهوم الأول حيث أنهم بدأوا يشكون في حقيقة البعد الثاني وواقعيته بالنسبة إلى حياة البشر النفسية ، وأن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص . ولا بدّ للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه ، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي ، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة . (The Moment)

> والواقع أن عودة كثرة كبيرة من الروائيين إلى وحدة
> الزمن (مثلا) إنما هي سمة واضحة على ثورتهم
> على أسلافهم ، وترتبط مبدئيا بمفهومهم
> الحديث عن الحياة ، وبالتالي ببعض أساليبهم
> السائدة في الصياغة .[٣٤]

(ا) الزمن الطبيعي وتجسيده في الرواية :

والزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعة ولهذه الخاصية جانبان هما : الزمن التاريخي والزمن الكوني .

وللزمن الطبيعى ارتباط وثيق بالتاريخ ، حيث أن التاريخ يمثل اسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعى . وهو يمثل ذاكرة البشرية : يختزن خبراتها مدونة فى نص له استقلاله عن عالم الرواية . ويستطيع الروائى أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه فى عمله الفنى . واهتم الواقعيون اهتماما خاصاً بالزمن التاريخى[٣٥] الذى يمثل المقابل الخارجى الذى يسقطون عليه عالمهم التخييلى . وقد أكد الناقد ايان وات[٣٦] أن هذه الخاصية من أهم الملامح المميزة للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر وتتمثل فى إسقاط حياة خاصة لشخصية تخييلية على خلفية من الخبرة العامة الحقيقية وهى التاريخ .

ويتميز بناء الثلاثية من حيث الشكل الزمنى بتحديد محكم ، سواء فى الأجزاء المختلفة أو فى الثغرات الزمنية التى تفصل الأجزاء الثلاثة ، أو فى الفصول المختلفة إذ نجد أن :

١- بين القصرين : من أكتوبر ١٩١٧ الى أبريل ١٩١٩ .

٢- قصر الشوق : من يوليو ١٩٢٤ الى أغسطس ١٩٢٧ .

٣- السكرية : من يناير ١٩٣٥ الى صيف ١٩٤٤ .

وتتفق ثلاثية جلزورذى فى هذا مع ثلاثية نجيب محفوظ . ونجدها تحددفترة كل جز من أجزائها تحديداً دقيقاً .

١- صاحب الأملاك يونيو ١٨٨٦ الى أكتوبر ١٨٨٧ .

٢- فى المحكمة ١٨٨٩ الى ١٩٠١ .

٣- للايجار مايو ١٩٢٠ الى أكتوبر ١٩٢٠ .

وبالإضافة إلى هذا التحديد يلتزم الكاتبان التسلسل الزمنى فى تتابع الأجزاء . وقد أطلق جلزورذى على روايته عنوان «الساجا» على غرار الملاحم الأسكندنافية القديمة ، وهى نوع من السرد النثرى عرفته هذه الآداب ، تدور حوادثه حول بطل معروف أو أسرة معروفة ، أو حول الملوك والمحاربين . وما من شك أن لارتباط رواية جلزورذى بالملاحم القديمة بعدين : الأول الإيحاء بالبطولة . والثانى فكرة الاستمرار فى الزمن حيث أن السرد يتابع تطور الأسرة فى الزمن ، وبالإضافة إلى ذلك فقد أضاف جلزورذى إلى «الفورسايت ساجا» حلقتين أخريين ، كل حلقة من ثلاثة أجزاء وأطلق على مجموع الروايات عنوان «الفورسايت كرونيكل» (The Forsyte Chronicale) مؤكدا بذلك الطبيعة الزمنية للرواية ، فكلمة (Chronicle) تعنى المدونة التاريخية أو سجل الأخبار ، وهو سرد تاريخى للأحداث المتتابعة زمنيا خال من التحليل أو التأويل ، وهذا يضفى على النص طابع

التاريخية وطابع الموضوعية . وما من شك أن هذا الاختيار لعنوان إجمالى له مغزاه ويؤكد إهتمام الكاتب بتأكيد البعد التاريخى فى نصه الروائى . أما نجيب محفوظ فقد ذهب مذهب كتاب آخرين (لورانس دارل أودوس باسوس) فلم يسم مجموعته ككل بل اكتفى بالأسماء المنفصلة لكل جزء وبذلك لم يعطها مثل البعد التاريخى ، بل على العكس نراه اختار لافتات جامدة ساكنة وهى أسماء الأحياء التى تدور فيها أحداث الرواية . وقد فسر ذلك على أنها تحمل فى طياتها معنى الزمن حيث أن كل جيل من الأجيال يرتبط بحى من الأحياء الثلاثة ، وهذه الأجيال تكون السلم التصاعدى لهذه الرواية .

ولكن بالرغم من هذا الارتباط فإن إختيار نجيب محفوظ له دلاله خاصة رمزية وهى وضع الثوابت مقابل المتغيرات . وتقوم ثلاثية نجيب محفوظ فى رأينا على هذه المعادلة وسنحاول أن ندرس مداها عند دراسة المكان حيث أن المكان يمثل الثوابت والزمان يمثل المتغيرات .

وترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى غاية فى الأهمية من النوعية والقيمة : فالتغيير يحدث أما إلى أفضل أو إلى أسوأ . وليست هناك حركة لا تتميز بقيمة إما إيجابا أو سلبا . وللزمن التاريخى اتجاه وزاوية : فهو يتجه إلى الأمام أولا فيمثل خطا أفقياً تنطلق عليه حيوات الشخصيات فى إتجاه واحد لارجعة فيه وهذا مايعرف بالطبيعة العكسية للزمن . فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكدا حتمية مصير البشرية وهى مآل الإنسان للموت . وهذه الصيرورة مصبوغة بنظرة فلسفية تحدد نوعية المصير وتخضعه لتقيم خاص . فقد تصبغ النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤ مية ترى الزمن عنصرا هدّاما يقضى على قوى الإنسان . وهــذه النظرة سادت التراث الغربى منذ العصر الإغريقى حتى القرن التاسع عشر ، ولكنها أخـذت فى التغير ، اذ بـدأت تظهر نظرة أكـثر ايجابيـة إلى مسار الـزمن على أنـه مسار تصاعدى . وقد يكون لنظريات داروين فى التطور عند النشوء والإرتقاء أثر فى استقرار معنى هذاالمفهوم التصاعدى للزمن حيث تتوالى حلقات النشوء والتطور نحو الإرتقاء مع مضى الزمن ، لا التدهور والإنحطاط .

فالزمن يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدم إما صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو ، وإما هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط . وقد تميزت روايات القرن التاسـع عشر بإتجاهها إلى الهبوط والطابع المأساوى . فان روايات الأجيال كانت تصور فى مجملها حركة الاضمحلال . ويكفى أن نشير هنا إلى روايات زولا التى تناولت أسرة الروجون مـاكار (١٨٦٨ - ١٨٩٧) وتمثل مأساوية المصـير الإنسانى ونهايتـه المحتومـة . ويمكن القول أن روايات زولا تمثل أسطورة السقوط . فالأبطال مسوقون عبر الزمن نحو نهاية مجنونة تحددها الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية . وهذه الصورة المأساوية تظهر بوضوح فى روايات الأجيال

فى الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر أيضا فنراها ممثلة فى رواية «آل جولوجوف» (١٨٧٤ - ١٨٧٣) لميخائيل ساليتكون شيدرين وفى «الإخوة كوامازوف» (١٨٧٩) لدستويفسكى . واستمر هذا الإتجاه فى بداية القرن العشرين ممثلا فى رواية توماس مان «البودنبروكس» (١٩٠١) التى يصور فيها أيضا أسرة برجوازية فى منتصف القرن التاسع عشر . والملحوظ فى هذه الروايات هو وطأة القدر الذى يعمل عمله فى هذه الأسر العريقة ويدفعها إلى التفكك والتشتت . ويأتى هذا الهدم من الداخل . فالسوس الذى ينخر فى صرح الأسرة يأتى من الفساد والإنحراف الذى يلم بالأجيال الناشئة وهذا نتيجة إنحلال المجتمع الذى يعيشون فيه والذى يشكلهم على شاكلته .

غير أن الخط بدأ يتغير فى المسار ونجد أن رواية الأجيال فى القرن العشرين إتجهت إتجاهاً مختلفاً فالأجيال الصاعدة أجيال بناءة ملتزمة تحاول تغيير المجتمع ويتجلى ذلك فى رواية الروائى الفرنسى روجيه مارتان دوجارد «آل تيبوه» الذى أدخل الجيل الثانى فى معركة التحرير والثورة .

وعند نجيب محفوظ وجلزوردى فالمناخ العام للأسرة يتغير عنه فى روايات القرن التاسع عشر . وتظل الأجيال تظهر بمظهر سوى وبصحة نفسية لا تدفعها إلى الانهيار ولكننا نلمس فعل الزمن فى سيره إلى الأمام ودورة الحياة بعد ميلاد وطفولة ونمو ونضوج وشيخوخة وضعف وموت . غير أن هذه الدورة التى تظهر فى حياة الفرد لا تمتد يدها إلى الأجيال فنرى الزمن عنصرا محايدا لتطور الأجيال فلا نلمس تدهور الأسرة من جيل لآخر فتفقد الرواية مأساويتها عندما يفقد الزمن طابعه المدمر ويصبح عنصرا لا يصل إلى أن يكون صديقا ولكنه على كل حال عنصر محايد كما أنه يقف مجرد شاهد ويكتسب الإنسان حريته فى تقرير مصيره وعليه أن يوجه هذا الزمن إما إلى أعلى فيبنى مستقبلا مشرقا ، وإما الى أسفل فيهوى به إلى الهاوية . ولاشك أن هذا التطور قد جاء من إفلاس الفلسفة الوضعية وظهور فلسفات جديدة مثل الماركسية والوجودية حررت البشر من وطأة المسلمات الوضعية .

ويتجسد الزمن التاريخى فى النص الروائى فى صور مختلفة منها استخدام الواقائع التاريخية التى تقع فى الفترة الزمنية التى اختارها المؤلف إطاراً لروايته معالم على الطريق يستطيع القارىء أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجى فى النص التخييلى وهذا هو ما يسميه رولان بارت (Effet de Reel) الإيهام بما هو حقيقى .

وإستخدم الحوادث التاريخية - كخلفية للرواية - من سمات الرواية الواقعية ، فيضعها الكاتب قريبة جداً من القارىء بأن يشرك فيها أبطاله . ويلجأ نجيب محفوظ إلى هذا الأسلوب فى استخدم الحوادث التاريخية . ويقابل استخدام نجيب محفوظ هذا استخدام مماثل عند جلزوردى ، (اشتراك فهمى فى المظاهرات فى ثورة ١٩ ووفاته فى إحدى

المظاهرات السلمية بعد إنتصار الثورة برصاصة طائشة - يقابل وفاة جوللى فى حرب البوير قبل خوضه المعارك بحمى التيفود . ويقابل جنازة الملك فؤاد فى السكرية ، جنازة الملكة فيكتوريا فى الجزء الثانى من الفورسايت) .

ويضفى هذا الاختيار للأحداث التاريخية المعروفة طابعاً خاصاً على الرواية الواقعية ، يمتاز بالتماسك والترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة المتمثلة فى هذه المعالم . فهذا التطابق بين الإطار الزمنى الداخلى للنص الروائى متمثلاً فى عمر الشخصيات والإطار الخارجى متمثلاً فى الحقبة التاريخية من سمات الرواية الواقعية يلتزم به نجيب محفوظ وجلزوردى على السواء . ويؤكدان عليه كلما استدعى الأمر كذلك (ذكر سن الشخصيات فى مواضع مختلفة فى مصاحبة التواريخ الخارجية) .

فالإطار الخارجى للزمن مقسم إلى وحدات تساعد البشر على تنظيم علاقاتهم الإجتماعية ، ومما لا شك فيه أنه كلما تشابكت هذه العلاقات وتعقدت أصبح هذا المعيار هاماً واكتسب أهمية خاصة حيث أن القرن العشرين عرف بأنه عصر الساعة ، وأصبح الإنسان آلة موقوته وينعكس هذا فى الفورسايت . فأسرة فورسايت يعيشون بالساعة : يأكلون فى السابعة ويذهبون إلى المكتب فى الرابعة والنصف ، وكثيراً ما يذكر جلزوردى الساعة فى روايته ، أما نجيب محفوظ فيختلف عنده الاهتمام بالساعة لاختلاف الحضارتين ثم يتصل بمفهوم آخر للزمن (الفقرة التالية : الزمن الكونى) .

وأول من احتج على هذا التقسيم : تقسيم النص إلى سنين وساعات ، بروست عند ما يقول :

> «إن الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر بأى حال من الأحوال»(٣٧)

وقد جاء بناء روايته «البحث عن الزمن الضائع» مختلطاً نوعاً ما غير متسق فيلاحظ أن هناك فوارق بين الزمن الخارجى والزمن الداخلى للنص الروائى (الأحداث التاريخية المذكورة فى النص تقع فيما بين سنتى ١٩٠٦ - ١٩١٣ بينما تدل أعمار الشخصيات داخل النص الروائى أن الزمن يجب أن يكون بين ١٩٠٠ - ١٩٠٢) وقد فسر بعض النقاد هذا الاختلاط بأنه يعود إلى طبيعة بروست ومزاجه الشخصى حيث أنه لم يكن يأبه بالتواريخ ولم يكن ليؤرخ لخطاباته ، بينما فسره البعض الآخر على أنه خطأ فى التأليف حيث أن بروست أضاف بعض الأجزاء اللاحقة إلى روايته بعد انتهائه من تأليفها . ولكن الأستاذ جان ايف تادييه ، يذهب مذهبا آخر فيقول : «أن هذه المفارقة بين الزمن التاريخى وسن الشخصيات يدل على عدم اهتمام بروست بالتسلسل الزمنى وأنه كان يعتبر الزمن الخارجى خاضعاً

لذاتية الشخصية»[٣٨] وقد يكون هذا الاختلاف النسبي بين الزمن الطبيعي والزمن الذاتي انعكاساً لنظرية النسبية التي سادت القرن العشرين[٣٩] . ولا شك أن المفارقة تدل على عدم اهتمام بروست بالزمن الخارجي ويرفضه أن تكون له حقيقة مستقلة وقد خلا الجزء الأول من روايته «البحث عن الزمن الضائع» من التواريخ فلا يعلم القارىء في أى سنة تقع هذه الأحداث بالإضافة إلى استخدام ظرف الزمان المبهم غير المحدد من نوع « . . . . في يوم» «أحياناً» «من زمان» «سنة» «حدث مرة»

أما نجيب محفوظ فيسلك مسلك الواقعيين في المحافظة على الترابط بين سن الشخصيات والتاريخ الخارجي واسقاطها على أحداث تاريخية معروفة (وفاة السلطان حسين كامل - نفي سعد - قيام الثورة - وفاة سعد - الأعياد القومية . . . الخ .) ويذهب أيضاً إلى تحديد الشهور وأيام الأسبوع أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (الصباح - الظهر العصر - المساء ، وهذا غالب في الثلاثية) ولالتفات نجيب محفوظ إلى هذا التقسيم للزمن إرتباط بمفهوم آخر يبدو جلياً في الثلاثية هو مفهوم الزمن الكوني .

الزمن الكوني أو الزمن الفلكي هو إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية . وهذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الأساطير خاصة أساطير الخصب التي ترمز إلى أبدية الحياة وتجددها ، وتبدو هذه النظرة متجلية في الثلاثية حيث أن دائرة الحياة تربط بين أجزاء الرواية الثلاثة ، فتشهد نهاية بين القصرين وفاة فهمي وميلاد نعيمة . بينما تشهد نهاية قصر الشوق وفاة ابني عائشة وزوجها وميلاد كريمة . بينما تشهد نهاية السكرية وفاة أمينة وميلاد ابن كريمة . ويقابل هذا النسق نسق مماثل عند جلزورذي ولكنه ليس بنفس التحديد أو الوضوح . فتشهد نهاية الجزء الثاني وفاة جيمس فورسايت وميلاد حفيدته فلور في نفس اللحظة . ولكن البعد الكوني لا يقف عند هذا الحد في الثلاثية بل يتجاوزه إلى أبعد من هذا فنجد تقسيم بين القصرين تقسيما موسميا ، فترتبط الحوادث في طبيعتها بالفصول .

بين القصرين	الفصول	الفصول	الصفحات
١ - يوم في حياة آل عبد الجواد	الخريف	١ - ٢٦	٥ - ١٨٧
٢ - أمينة تخرج لزيارة الحسين	الربيع	٢٧ - ٤٠	١٨٨ - ٢٨٩
٣ - الأولاد يتزوجون	الصيف	٤١ - ٥٧	٢٩٠ - ٤٢٩
٤ - الثورة	الربيع	٥٨ - ٧١	٤٣٠ - ٥٧٨

فالحركة الدائرية تحكم بناء الرواية ويرتبط الزواج بالصيف (الخصب) بينما ترتبط الثورة بالربيع (تجدد الحياة) وبالرغم من أن هذا التقسيم ليس بنفس الوضوح في الأجزاء

التالية فإن الزمن الكونى يمثل المناخ الذى تعيش فيه الشخصيات وهو دائم المثول فى النص الروائى .

وتمثل حركة الشمس فى المساء المواقيت بالنسبة لآل عبد الجواد ، لا الساعة فالفجر يرى أمينة وهى تستيقظ لإعداد الفطور والصباح يشهد حركة الأسرة فى استقبال يوم جديد والمغيب يجمعها حول المجمر فى مجلس القهوة ثم أن دقات العجين المرتفعة معلنة يوماً جديداً تصاحب الأسرة فى رحلتها الطويلة من «بين القصرين» إلى «السكرية» بيد أن صوتها أخذ فى الخفوت مع مرور الزمن حتى سكت تماماً بموت أمينة .

ولا شك أن إيقاع الثلاثية ايقاع فلكى ، فالنهار والليل وفصول السنة والمواسم ألصق بشخصيات الثلاثية من الساعة والنتيجة . وهذا البعد الزمنى أقرب إلى المفهوم البدائى للزمن الذى يقوم على تقسيم السنة وتقسيم النهار . وهذا المفهوم الدائرى للزمن أخذ يتغير مع تطور الحضارة الغربية إلى مفهوم خطى متطور . ونرجح أن نجيب محفوظ يحتفظ ببعض ملامح النظرة الشعبية إلى الزمن فى إطار الدائرة الدائمة التجدد الأبدية وقد أضفى هذا على عمله طابعاً متفائلا حيث أنه يتنبأ بانتصار الحياة الدائم على الموت .

وبالإضافة إلى ذلك فأننا لاحظنا أن نجيب محفوظ أدخل المادة الأسطورية فى روايته بتجسيد جديد لشخصية «الخضر» فى هيئة الشيخ متولى عبد الصمد الذى صاحب الأسرة شاهدا أمينا ، مثله مثل الزمن ، لا بداية له ولا نهاية . فسنه غير معروفة إذ يظهر فى البداية شيخاً مسناً ولا يذكر نجيب محفوظ وفاته رغم أنه حريص على تتبع جميع شخصيات الرواية فى مصيرهم ولكنه يترك الشيخ على قيد الحياة حيث أنه يرمز إلى الأبدية .

وقد نجح نجيب محفوظ كل النجاح فى خلق توافق حقيقى بين البعد التاريخى للزمن والبعد الكونى ، فأعطى قارءه إحساساً بالديمومة والاستمرارية وفى نفس الوقت بتجديد الحياة وأبديتها فمزج بين الثبات والتغيير وأخرج هذا المزيج الثابت – المتغير .

(ب)الزمن النفسى وتجسيده فى الرواية :

> «لم يلبث الباب مفتوحاً إلا ريثما رجعت زنوبة دقيقة أو دقيقتين ولكنه رأى فيهما منظراً عجباً حياة غامضة قصة طويلة عريضة استيقظ فى أعقابها كالذى يستيقظ من نوم طويل عميق على قلقلة زلزال عنيف رأى فى دقيقتين عمراً كاملاً ملخصاً فى صورة كما يرى فى حلم هنيهة صورة جامعة لأحداث شتى يستغرق وقوعها فى عالم الحقيقة أعواماً طويلة .»[٤٠]

لا يمكن تعريف الزمن النفسى فى الأدب بطريقة أبلغ مما فعل نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة . فقد أغمض الروائيون أعينهم عن الأعوام الطويلة فى عالم الواقع والتفتوا إلى هذه

القصة الطويلة التى لم يستغرق وقوعها سوى دقيقة أو دقيقتين وحاولوا اقتناص هذه الهنيهة التى تجمع الأحداث كلها فى إطارها الزمنى العابر . ولتحقيق هذا الهدف إستحدثوا أساليب جديدة فى تجسيد الزمن فى التجربة أو الخبرة ، هذا الزمن الذاتى ،الخاص الشخصى الذى لا يخضع لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية . فلجأوا إلى المنولوج الداخلى . وتـداخل عناصر الزمن الصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات فى تفاعلها مع الزمن ، لا الزمن نفسه (مجرى الوعى لا مجرى الزمن) أو بمعنى أصح مجرى النهر وهو الوحدة التى تمثل وحدة التداخل بين الزمن والذات .

وهذا البعد الزمنى مرتبط فى الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث أن الذات أخذت محل الصدارة ، فقد الزمن معناه الموضعى وأصبح منسوجاً فى خيوط الحيـاة النفسية . وسنعرض لذلك موضعه عند دراستنا للغة الشخصية ولكنه فى نفس الوقت مرتبط بظاهرة سندرسها فى هذا الموضع وهى سرعة النص وبطؤه فكلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجى وصغرت وحداته ، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الـرقعة الزمنية .

٤ ـ الزمن الروائى من حيث سرعة النص وبطؤه

تختلف طبيعة النص الروائى من حيث العلاقة بين الزمن الروائى والمقاطع النصية التى تغطى هذه الفترة ويسمى جيرار جينيت هذه العلاقة «سرعـة النص»[٤١] حيث أن السرعة هى النسبة بين طول النص وزمن الحدث . وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثوانى أو الدقائق أو الساعات أو السنوات . والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات . والنص المتطابق[٤٢] وهو الخالى من حركة الإسراع أو الأبطال حيث العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة ، والتطابق الكـامل لا وجـود له فى الـواقع ولا يمكن أن يـوجد سـوى من باب التجريب .

ولا ندعى بأى حال من الأحوال أننا ستمكن دائماً من التحليل الدقيق التفصيلى لهذه العلاقة . حيث أن الزمن الطبيعى لوقوع الأحداث لا يذكر فى كل حال من الأحوال فى كلمات النص الروائى ليستطيع الباحث أن يتبين النسبة الصحيحة ، ولكن التوصل إلى نسبة تقديرية يكشف عن حقائق هامة فى هذا المجال . فإنه مما لا شك فيه أن تقديم فترة زمنية قصيرة فى عدد كبير من الصفحات يؤدى إلى إيقاع مختلف كل الإختلاف عن معالجة فترة زمنية طويلة ممتدة فى بضعة أسطر .

ولكى ندرس سرعة النص وبطوءه كان لابدّ أن نقسم النص إلى وحدات أساسية من حيث طولها أو قصرها الزمنى وامتدادها أو تقلصها ، ولنبدأ بالوحدات الأكبر وهى الأجزاء

الثلاثة لثلاثيتي نجيب محفوظ وجلزوورذى .

نجيب محفوظ

	الفترة	عدد السنوات	الصفحات
بين القصرين	اكتوبر ١٩١٧ - ابريل ١٩١٩	١٩ شهرا	٥٧٧
قصر الشوق	يوليه ١٩٢٤ - أغسطس ١٩٢٧	٣سنوات وشهر	٤٦٤
السكرية	يناير ١٩٣٥ - صيف ١٩٤٤	٩ سنوات	٣٩٥
		١٣ سنة ونصف	١٤٣٦

جلزوورذى

صاحب الأملاك	يونيو ١٨٨٦ ١٨٨٧	سنة ونصف	٣٠٠
	١٨٩٩ - ١٩٠١	سنتان	٣٠٠
	مايو ١٩٢٠ - أكتوبر١٩٢٠	خمسة أشهر	٢٤٥
		٣سنوات	٨٤٥

ويظهر من الجدول السابق مدى اختلاف المعالجة الزمنية مقابل المعالجة النصية للروايتين . فبينما تتسع الرقعة الزمنية فى ثلاثية نجيب محفوظ نراها تتقلص عند جلزوورذى . وبينما تظل الثغرات الزمنية ثابتة عند نجيب محفوظ نجدها تتسع عند جلزوورذى ، فأنه يترك شخصياته عشرين عاماً بين الجزء الثانى والثالث (إذا استثنينا الفاصل الذى ينهى الجزء الثانى والذى يلخص فيه حياة الطفل جون من ولادته ١٩٠١ إلى ١٩١٠ وذلك فى عشرين صفحة) ثم أن ثلاثية نجيب محفوظ تمتد على سبع وعشرين سنة منها ثلاث عشرة سنة ونصف نصية ، بينما تمتد ثلاثية جلزوورذى على رقعة زمنية أوسع أربع وثلاثين سنة منها ثلاث سنوات نصية لا غير . ولاشك أن هذه الظواهر تنعكس على الرواية حيث أن جلزوورذى حبس نفسه فى إطار زمنى رغم اتساع الفترة الزمنية المغطاة بالإضافة إلى إختيار أسرة عريضة متعددة الأفراد متشعبة الفروع فجاءت روايته أكثر اقتضاباً وأقل غنى .

وبالطبع لم يعالج الكاتبان كل الأحداث الواقعية فى هذه الفترة ولكنهما إختارا لحظات ذات دلالة خاصة وعالجاها معالجة خاصة من حيث إيقاعها الزمنى ، فكلما ضاقت الفترة الزمنية وقف الكاتب على التفاصيل وغرق فى حياة الشخصية النفسية . ولذلك تتـرواح

سرعة النص الروائى من مقطع نص إلى آخر بين لحظات تغطى عدداً كبيراً من الصفحات (ثمانى صفحات من لحظة استيقاظ أمينة حتى وصول السيد وهى الفترة التى نفترض أنها لم تتجاوز الدقائق)[٤٣] وعدة أسابيع تذكر فى بضعة أسطر (مرض أمينة ورقادها لمدة أسابيع فى أقل من صفحة)[٤٤] ، والأمثلة كثيرة . ويتروواح إيقاع النص الروائى بين «سرعة لانهائية»[٤٥] وتتمثل فى «الثغرة» الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها فى النص ويصل إلى توقف زمنى كامل عندما يسير النص دون أى حركة زمنية ، وهذا يحدث فى مقاطع الوصف وتتمثل فى «الوقفة» .

ونجد بين هذين الطرفين حركتين وسيطتين «التلخيص» وهو ضغط فترة زمنية فى مقطع نصى قصير و «المشهد» وهو فترة زمنية قصيرة على مقطع نصى طويل .

الثغرة : مساحة النص – سرعة الحدث ∞ لا نهائية .

الوقفة : مساحة النص ∞ ـ سرعة الحدث صفر

المشهد : مساحة النص ≶ سرعة الحدث

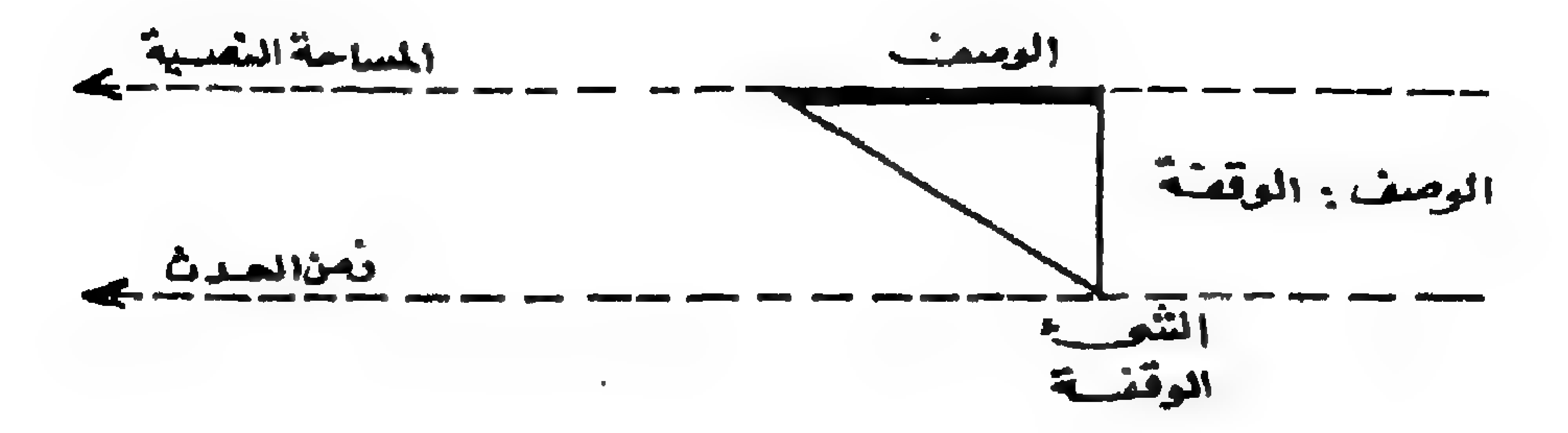
التلخيص : مساحة النص < سرعة الحدث

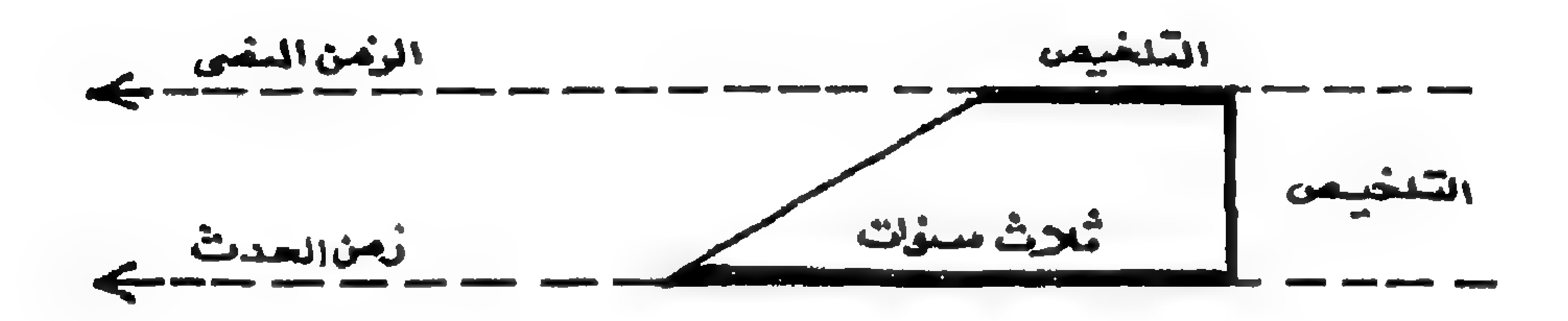
ويمكن تمثيل ذلك بالرسوم البيانية الموضحة بالصفحة التالية .

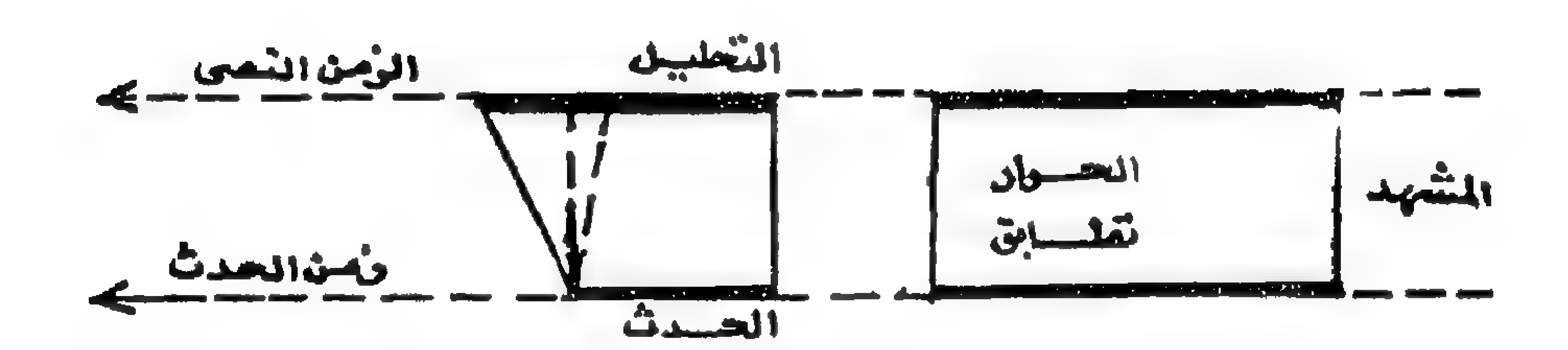
ويقارن جينيت هذه العلاقة بين مساحة النص وسرعة الحدث بالحركات فى الموسيقى ، حيث أن المقاطع الموسيقية محددة الإيقاع من حيث السرعة(Tempo) وتتميز الموسيقى بحركات أربع أساسية تذهب من الأداجيو(Adagio) إلى الاندانته (Andante) إلى الالليجرو (Allegro) إلى البرستو (Presto)

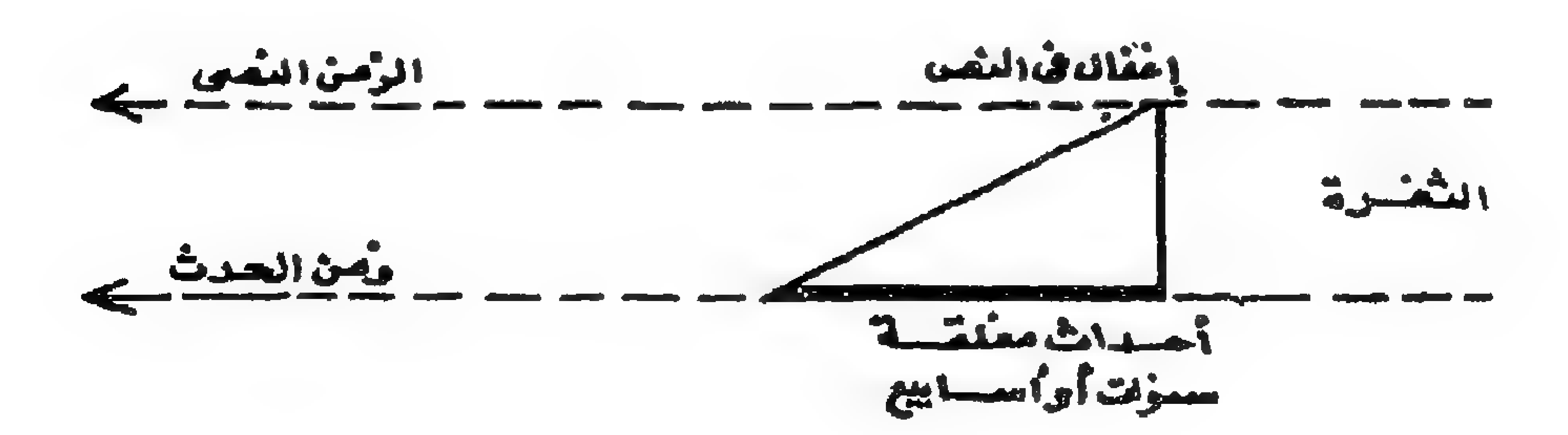
وباختلاف سرعة الايقاع تكتسب القطعة الموسيقية طابعها المميز . ولكل شكل من أشكال الموسيقى الكلاسية قواعد محددة لمواضع استخدام السرعات المختلفة . ومن التطورات الأساسية التى طرأت على الأشكال الموسيقية التحرر من هذه القوالب الجامدة . ومن الممكن القول أن للرواية قواعدها أيضاً فى استخدام السرعات المختلفة للقص ، ولكل سرعة وظيفتها الخاصة . ثم أن من التطورات الهامة التى توصلت إليها الرواية ترك تباين السرعات واستخدام سرعة ثابتة . وإذا تتبعنا تطور القص عموماً نستطيع القول أن الخط العام يسير من السريع إلى البطىء .

ونتناول بالدراسة السرعات الأربع كما ظهرت فى الثلاثية لنتبين طبيعتها ووظيفتها فى ضوء استخدام الكتاب الواقعيين لها والتطور الذى طرأ على استخدامها فى الرواية مع ظهور الأساليب المستحدثة .


الوصف
المساحة النصية
الوصف : الوقفة
زمن الحدث
الشيء
الوقفة


التلخيص
الزمن النصي
التلخيص
ثلاث سنوات
زمن الحدث


التحليل
الزمن النصي
المشهد
الحوار
تطابق
زمن الحدث
الحدث


إغفال في النص
الزمن النصي
الثغرة
زمن الحدث
أحداث معلقة
سنوات أو أسابيع

(١) التلخيص : مساحة النص < زمن الحدث (sommaire) يقوم التلخيص فى الرواية التقليدية بدور خاص عرفه الروائيون منذ فيلدنج الذى يعتبر أول مقنن لهذه التقنية :

«وأننا نسعى فيها (الرواية) أن نقتفى أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخى الحوليات الذين تدفعهم متابعة إطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التى تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية . ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التى تصدر فى نفس الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا . وسنعمل فى الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة : عندما نواجه حادثاً خارقاً للمألوف ، فلن نألو جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا . وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد فى تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضى قدماً لتقديم الأحداث الجسام»(الكتاب الثالث . الفصل الأول) .

ويظهر من النص بوضوح التباين الذى خطه فيلدنج بين المشهد والتلخيص أو الثغرة (Chasm) إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارىء ، أما المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالى بعناية المؤلف . ومما يجب ملاحظته هنا هو ربط فيلدنج بين أهمية المساحة النصية بالحوادث الهامة فى المشهد أنه يرى عدم جدوى رصد الكلمات فى مواضع ليست ذات بال بينما يذهب إلى حشد الصفحات وبذل الجهود فى المشاهد ذات القيمة غير العادية .

ولاشك أن التباين بين التلخيص والمشهد من سمات الرواية الواقعية المميزة .

وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها : ـ

١ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة (فيلدنج)
٢ - تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
٣ - تقديم عام لشخصية جديدة .
٤ - عرض الشخصيات الثانوية التى لايتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية .
٥ - الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
٦ - تقديم الاسترجاع .

ويستخدم نجيب محفوظ التلخيص لأداء بعض هذه الوظائف ولا يلجأ إليه لأداء سائرها . ويأتى هذا الاختلاف من دخول تيارات جديدة فى نسيج الرواية وأيضا لبعض

المؤثرات المتشعبة من التراث العربى التى جعلت رواية نجيب محفوظ تختلف من غيرها من الروايات الواقعية .

فمن الوظائف التقليدية للتلخيص المرور عبر سنوات طوال فى عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات .

ومن الملاحظ أن هذا النوع قليل جداً عند نجيب محفوظ . ذلك أن الرواية التى تعرض فترة سبع وعشرين سنة يعالج النص منها ثلاث عشرة ونصف فحسب لابد أن تظهر فيها هذه الظاهرة . ولكن النص يكشف عكس ذلك . فعندما ننظر إلى المعالجة النصية فى الأجزاء الثلاثة نجد أن بين القصرين تعالج تسعة عشر شهراً فى ٥٧٧ صفحة بينما تعالج السكرية تسع سنوات فى ٣٩٥ صفحة وكان الاستنتاج الطبيعى الذى قد يذهب إليه البعض أن نجيب محفوظ يلجأ فى السكرية إلى استخدام التلخيص بطريقة أوسع وأعم منها فى بين القصرين ، ولكن النص يدحض هذا الاستنتاج فأسلوب نجيب محفوظ لم يتغير من البطء فى بين القصرين إلى الاسراع فى السكرية وبدلا من أن يلجأ إلى تلخيص أكثر فى السكرية ، نجده لايستخدمه كثيراً . وإنما لجأ إلى الإقلال فيما اختار من مواقف ومن نماذج ليعرضها على قارئه . ولذلك جاءت السكرية . فى شكل موزاييك من الإشارات أكثر تباعداً لعرض أحداث هذه الأسرة التى اتسعت وتكاثر أفرادها وتابعهم نجيب محفوظ فى استعراض نسيج حياتهم بأقصر مما فعل فى بين القصرين عندما استعرض الأسرة الأقل عدداً . وتابع حياتها وتطورها فى فترة أقصر وعالجها معالجة أكثر تفصيلا فيما أختار من حياتهم ليعرضه علينا .

وهكذا رغم اتساع الرقعة الزمنية التى تغطيها الثلاثية لم نعثر على تلخيص يمر على عدد من السنوات إلا نادراً ومن أمثلة هذا النادر .

«واستقبله الأستاذ عزيز بابتسامة ودود ، ولا عجب فقد اتصلت بينهما أسباب المعرفة منذ عام ١٩٣٠ أى منذ بدأ كمال يبعث إليه بمقالاته الفلسفية . ثم مضت ستة أعوام وهما على تعاون صادق غير مأجور»(٤٦) .

فنجد أن نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة نسج التلخيص داخل المشهد ولم يفرد له فقرة مستقلة عن مستوى القص الأول منفصلة عن السياق فجاءت الإشارة إلى الأعوام الستة السابقة ملتحمة فى المشهد .

أما عند بلزاك مثلا ، فنجد هذا التلخيص منفصلا عن المشهد يمثل مقطعاً قصصياً سريعاً مضغوطاً يدفع القص إلى الأمام مسرعاً لاهثاً .

«غير أن العجوز رغم احتفاظه بنشاطه أحس الحاجة إلى تلقين أبنته أسرار

إدارة المنزل . ولسنتين متتاليتين جعلها تشرف على الوجبات المنزلية وتتسلم الإيجار . وعلمها ببطء وبالتدريج أسماء كرومه ومزارعه ومحتواها . وبحلول السنة الثالثة كان قد شربها عادات بخله إلى الحد الذى طبعها بها . ولذلك استطاع بلا أدنى تخوف أن يعطيها مفاتيح الخزينة وأن يوليها مقاليد الأمور فى الدار»[٤٧] .

ونرى من هذا المثل تقنية بلزاك فى المرور بسرعة على ثلاث سنوات من حياة «أوجينى جرانديه» ملتقطا منها زاوية واحدة وهى تدريب الأب لابنته على عادات البخل وإدارة شئون المنزل على طريقته التقليدية . ويلتقط بلزاك الخيط بعد مرور هذه السنوات الثلاث وقد تغير الوضع بالنسبة إلى أوجينى . (والأمثلة كثيرة فى الروايات الواقعية . أنظر : مدام بوفارى تلخيص مرض ايما ونقاهتها)[٤٨] .

وفى الحقيقة لم نقف على نص مماثل فى الثلاثية حيث لا يندفع الزمن إلى الأمام فى حركة سريعة متعجلة تقودنا إلى الموقف التالى . ومن هذا التلخيص الوقوف على الأحداث دون تعرض إلى التحليل النفسى أو وصف لخلجات نفس الشخصية أو تحليل إجتماعى . . الخ . وتلخيص نجيب محفوظ يختلف عن هذا النمط وله سمات أخرى سنراها فى موضعها .

ومن أسباب خلو نص الثلاثية من التلخيص حصر الحوادث الروائية فى إطار زمنى محدود .

	الفصل	الزمن
بين القصرين	١ـ١٥	يوم
	١٦	ليلة فى بيت زبيدة
	١٧ـ١٨	صباح
	١٩	المساء
	٢٠	العصر
	٢١	المساء
	٢٧	العصر
	٢٤	قبيل المغيب
	٢٥	العصر
	٢٦	مجلس القهوة (المغيب)
	الفصل	الزمن
	٢٧ـ٢٨	يوم

	٢٩ـ٣٠	اليوم التالى (ثلاثة أسابيع أمام الرقاد)
ثلاثة أشهر	٣١ـ٣٢ـ٣٣ـ٣٤	يوم
	٣٥	العصر
	٣٦	أيام المنفى (غير محددة)
	٣٨	زمن غير محدد
	٣٩	مساء
	٤٠	فرح عائشة
قصر الشوق	١ـ٣	يوم
	٤	قبل خروج السيد إلى الدكان
	٥	مساء
	٦	نفس المساء
	٧	مساء فى العوامة
	٨	صباح ـ ليل ـ اليوم التالى ـ المساء الموعود ثم كان يوم الجمعة .
	٩	المساء
السكرية	١	مجلس القهوة
	٢	الصباح
	٣	يوم الجمعة
	الفصل	الزمن
	٤	عيد ١٣ نوفمبر الجهاد
	٥	مجلس الأصدقاء
	٦	جلسة فى القهوة
	٧	المساء ياسين فى القهوة
	٨	رضوان عند صديقه حلمى عزت
	٩	رضوان وحلمى عند الباشا
	١٠	الخميس
	١١	يوم
	١٢	المساء
	١٣	الصباح
	١٤	المساء

الخ ...

ويكفى هذا التحديد لنرى أن الفترة الزمينة التى تغطيها الفصول فى الثلاثية محدودة فى بضع ساعات . وقلما تتجاوز إطار اليوم الواحد . ومن الواضح أن المؤلف فى داخل هذا البناء لا يحتاج إلى التلخيص حيث الحادثة محصورة داخل إطار الزمن . ونجيب محفظوظ إلى حد بعيد يلتزم الزمن الواحد والمكان الواحد والحدث الواحد فى وحدته النصية . وإذا خرج نجيب محفوظ من هذا الإطار الضيق فإنه يستخدم نوعاً من التلخيص يدل على الرتابة والتكرار .

«وتتابعت أيام الرقاد»(٤٩)

فبالرغم من أن الطبيب أشار على أمينة أن تلزم الفراش ثلاثة أسابيع . فإن نجيب محفوظ لم يوضح فى تلخيصه مرور هذه الفترة الزمنية المحدودة وإنما إكتفى بذكر «الأيام» (بينما بلزاك ينحو نحوا آخر) . ويؤكد نجيب محفوظ على الرتابة بإستخدام فعل «تتابعت» حيث أننا نشعر هنا بتشابه الأيام ولا نحتاج إلى إيضاح .

وثمة مثل آخر يؤيد هذه الملاحظة .

«ذهب مرات ومرات حتى صار التردد أمام العوامة بعد جثوم الليل عادة . يمر بها قبل ذهابه إلى مجلس الأخوان»(٥٠)

فنجد فى هذا المثل أن التلخيص يستخدم هنا لعرض حدوث تكرر . ويؤكد نجيب محفوظ على هذه الرتابة بإستخدام كلمة «عادة» ولا يستخدم نجيب محفوظ التلخيص لتقديم سلسلة من الحوادث المفردة إنما لتقديم سلسلة من الأحداث المتشابهة لا يحتاج الكاتب إلى تحديدها زمنياً .

ومن وظائف التلخيص الأساسية فى الرواية الواقعية التقديم للمشاهد والربط بينها حيث يقدم الروائى موقفاً عاماً فى تلخيص ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه فى مشهد ، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة . وقد حدد هذا التوظيف للتلخيص والمشهد ، حركة الرواية الواقعية .

الافتتاحية (سريع) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطىء) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطىء) - الخاتمة (سريع) .

وقد لاحظ «جيرار جينيت»(٥١) أن التلخيص إختفى من «البحث عن الزمن الضائع» وأن إيقاع هذه الرواية يختلف عن إيقاع الرواية الواقعية ويتميز بالبطء الذى يزداد مع سير الرواية .

الجزء الأول كومبريه (Combray) عشرة أعوام ١٨٠ صفحة .

الجزء الأخير صباح جرمانت (Matinee Guermantes) ساعتان أو ثلاث ١٩٠ صفحة .

وقد ابتعد بروست عن استخدام التلخيص لعدة أسباب منها أنه يخل بإيقاع النص ، فكان بروست يرى أن الانتقال من بطيء إلى سريع والعكس يترك القارىء متعباً لاهثاً !! ثم أن التلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنه يتميز بالتجريد ، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي كان ينشدها لوصف المشاعر وخلجات النفس وهو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصلوا إليه .

ونرى أن نجيب محفوظ لجأ إلى التلخيص لتقديم بعض مشاهده ولكنه لم يكثر من هذه المداخل بل في معظم مداخل الفصول أدخل قارئه في المشهد دون مقدمات مما أضفى على الرواية حيوية وحضوراً .

ومن أمثلة نجيب محفوظ التلخيص لتقديم المشهد الفصل السادس عشر من بين القصرين[٥٢] .

١ - البهو
٢ - حياة السلطانة وعلاقتها بأخلائها (التلخيص : صفحة ونصف تقدم
٣ - جاء دور السيد الخلفية العامة)
٤ - الدعوة
٥ - السهرة «جلست السلطانة» (المشهد الخاص في سبع صفحات)

والفصل الواحد والعشرون من قصر الشوق[٥٣] .

١ - الموقف العام في بيت آل شوكت (تلخيص الخلفية العامة نصف صفحة) .
٢ - «على أن روح خديجة اعتورها (المشهد الخاص في اثنى عشر صفحة)
هذا اليوم فتور» . . إلى آخر الفصل

ولكن هذه البدايات قليلة مقابل البدايات المباشرة للفصول حيث يدخل نجيب محفوظ القارىء في المشهد دون مقدمات والأمثلة كثيرة من لحظة استيقاظ أمينة في أول جملة في الثلاثية إلى مصاحبة كمال وهو يشترى رباط العنق الأسود بعد وفاة والدته في خاتمة السكرية .

والأمثلة الملفتة للنظر هي الفصول التي تتناول السيد أحمد عبد الجواد في دكانه ولنرصد الجمل الأفتتاحية لهذه الفصول :

- عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه (بين القصرين ٧ص ٤٣) .

- جلس السيذ أحمد عبد الجواد وراء مكتبه بالدكان تعبث أنامل يسراه بشاربه الأنيق (بين القصرين ١٤ص ٩٧) .

- كان السيد أحمد جالساً إلى مكتبه بالدكان حين دخل ياسين (بين القصرين ١٧ص ١١٩) .

- كان السسد مكباً على دفاتره حين طرقت عتبة الدكان حذاء ذات كعب عال (بين القصرين ٥١ص ٣٨٨) .

- جلس السيد أحمد إلى مكتبه مكباً على دفاتره (بين القصرين ٦٧ص ٥٣٤) .

- ماذا في الطريق . . . ! تساءل السيد أحمد وهو ينهض في عجلة من وراء مكتبه (بين القصرين ٦٩ص ٥٥٣) .

ونستطيع أن نرى من الأمثلة السابقة أننا كلما نقابل السيد أحمد عبد الجواد نراه ماثلاً أمامنا جالساً وراء مكتبه يدير شئونه . والتكرار في هذه المقاطع الذى نلحظه له وظيفة خاصة عند نجيب محفوظ قد أشرنا إليها من قبل عند حديثنا عن الزمن الكونى وهو تجسيد الأحساس بالديمومة والإستمرارية ولا شك أن نجيب محفوظ لجأ إلى أكثر من أسلوب لتجسيده وهذه الطريقة مبتكرة ومعبرة .

ويؤكد هذا التركيز على التكرار طبيعة خاصة لاحظناها على تلخيص نجيب محفوظ عند إستخدامه لتقديم المشاهد أو عند الربط بين المشاهد وهو صبغه بصبغة العادة ولا يأتى التلخيص لسرد سلسلة من الحوادث المتباينة التى تقع في مدة زمنية ممتدة وإنما لتركيز سلسلة من الحوادث المتكررة التى تصبح مع مرور الزمن عادات وتقاليد وهى حوادث مماثلة لا معنى لأفراد مساحات نصية لسرد كل منها على حدة .

ومن أوضح الأمثلة إفتتاحية الفصل الواحد والثلاثين من السكرية .

> إتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالإنحلال والتدهور . . . . ففى نصف النهار الأول يغيب كمال في المدرسة وتمضى أمينة إلى جولتها وتنزل أم حنفى . . . . . ويتمدد السيد . . . وتهيم عائشة على وجهها . . . ويظل الراديو في الصالة يهتف وحده . . . . .»(٥٤)

ولا شك أن استخدام الفعل المضارع في هذا الموضوع يدل على الإستمرار والتكرار ولا يكتفى نجيب محفوظ بهذه السمة ولكنه يوضح في متن النص أن الأنشطة أصبحت

عادات لدى أفراد الأسرة . ومن الجدير بالذكر هنا أن هذه التلخيصات لم تتميز بتحديد زمني حيث أن العادة من الظواهر التي يصعب تحديد بدايتها ونهايتها في الزمن إذ تكتسب ببطء شديد وتلازم الشخصية مدة طويلة ويقلع عنها بنفس البطء .

والتلخيص الذي يربط بين المشاهد يتميز بنفس السمات .

«وفي حجرته وجد زنوبة – كالعادة – نائمة وليست بنائمة . . . إشتبكت جذورها بجذوره . . »[٥٥]

فبالرغم من أن التلخيص يتناول تغطية حياة زنوبة وياسين الزوجية التي تمتد عبر سنوات فإنه يتميز بنوع من البطء لتوقفه عند تفاصيل خاصة ، ويتميز أيضاً بالرتابة والاعتياد أكثر منه بتناول أحداث منفردة متعاقبة ، ونرى ذلك من إستخدام عبارة – كالعادة – والوقوف عند خصال نفسية أكثر من تناول أفعال وأنشطة ملموسة .

ويستخدم محفوظ التلخيص عند تقديم شخصية جديدة ، وهنا يتبع التقليد الواقعي بلا زيادة ولا نقصان ولكنه يظهر حرفة خاصة في ربطه بمستوى القص الأول .

«وفي مثل هذا الجو من اللامبالاة نشأ حلمي عزت . توفي أبوه – وكان مأمور قسم . . . في السيطرة عليه . »[٥٦]

أما بالنسبة للاسترجاع فقد تعرضنا له في موضعه ولكننا نريد أن نضيف هنا بعض الملاحظات العامة بالنسبة إلى سرعة الاسترجاع فقد بدأ بعد إمعان النظر في النص أن الاسترجاع عند نجيب محفوظ أقرب إلى المشهد منه إلى التلخيص . فقد أفاض فيه وربطه بحياة الشخصية النفسية . ويكفي هنا ذكر إفتتاحية بين القصرين التي تزخر بالتفاصيل الدقيقة والتي يستغنى عنها عموماً في النص الواقعي . وطريقة نجيب محفوظ في هذا المجال أقرب إلى كتاب تيار الوعي الذين ربطوا الماضي بمجرى الشعور .

مما سبق نستطيع أن نستنتج أن نجيب محفوظ تجنب استخدام التلخيص في المواضع التقليدية لأسباب تتعلق بالبناء الزمني الكلي للرواية وأيضاً لأن التلخيص يمثل تجسيداً مجرداً للمادة القصصية جعل الروائيين المحدثين يبتعدون عن استخدامه لعدم إقتناعهم بتعبيريته . والتلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين حيث أنهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة بالأضافة إلى أن مفهوم فيلدنج أصبح مرفوضاً حيث أن الزمن لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التي تقع فيه فتصبح بعض الأحداث هامة وبعضها غير هامة حيث أن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقل فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي .

(ب) الوقفه (Pause) مساحة النص : ∞ سرعة الحدث : صفر

وقد لاحظنا من قراءتنا للثلاثية أن المقاطع الوصفية البحتة ، حيث يتوقف سير الزمن تماماً ، قليلة بالنسبة إلى الرواية وقصيرة . وهنا يختلف أسلوب نجيب محفوظ عن أسلوب الواقعيين الذين عرفوا بمقاطع الوصف المطولة التى تستغرق عدداً كبيراً من الصفحات : وصف الأشياء والمناظر الطبيعية . وإفتتاحية «أوجينى جرانديه» تمثل نموذجا لهذه التقنية . إذ يتناول بلزاك وصف المكان فيبدأ بالمناخ العام ثم الشارع ثم المنازل والأبنية المختلفة التى تصطف على جانبى الشارع ثم الطوابق السفلى لهذه الأبنية ثم الحوانيت ثم سكان المنازل والعاملين فى الحوانيت ، ويعتبر بلزاك مقنن هذه التقنية لذلك شهر بها وتعتبر هذه التقنية إمتداداً للوصف فى الملحمة الإغريقية فتقع هذه المقاطع خارج الزمن القصى حيث يترك الراوى الزمن (أو فى أوجينى جرانديه قبل أن يدخل فى مساره) ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر لأخبار القارىء . ولكننا لا نجد مثل هذه المقاطع فى الثلاثية . فلا توجد وقفات فى مجرى القص مثلماً نجد فى الرواية الواقعية . فالوصف المستقل عند نجيب محفوظ لا يتجاوز الاسطر القليلة وسنعرض له عند معالجتنا للمكان .

(جـ) الثغرة : (Elipse) : مساحة النص : صفر ـ سرعة الحدث ∞

والثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية فى القص التى يعالجها الكاتب معالجة نصية . وهناك نوعان من الثغرات :

النوع الأول : هو الثغرة المميزة المذكورة .

وهى التى يشير إليها الكاتب فى عبارات موجزة جدا مثل : «بعد مرور سنة» ، و«مرت ستة أشهر» ومثل هذه الثغرات كثيرة الرواية الواقعية ويعتبر فليدنج نفسه مبتكرها ثم تبعه فيها ستندال عندما يقول :

> «فى دير برما» وهنا نستأذن ألا نقول كلمة واحدة عن فترة ثلاث سنوات . . . فبعد ثلاث سنوات من السعادة الإلهية . . . .»[٥٧]

وقد يصف الكاتب إذن طبيعة هذه الثغرة ، فقد يشير إلى كيفية قضاء هذه الثغرة كما فعل ستندال ، وقد يكتفى بالإشارة العابرة إليها كما فى الثلاثية : «وكان قد قضى على وفاة نعيمة عام وأربعة أشهر»[٥٨] .

والنوع الثانى : هو الثغرة الضمنية :

وهى النوع الذى يستطيع القارىء أن يستخلصها من النص مثل مرور تسعة أشهر

بين الفصل التاسع عشر من السكرية (زواج نعيمة) والفصل الرابع والعشرين (ولادتها لطفلها) أو الإشارة إلى الشهور أو إلى فصول السنة . وهذا النوع هو الأكثر فى الثلاثية . أما النوع الأول فهو الأكثر فى الرواية الواقعية ويميزها حيث أن الكاتب دائم الحرص على تحديد معالم الطريق على مسار الزمن ولا يترك تفصيلا دون ذكره وتوضيحه . أما عند نجيب محفوظ فمن النادر أن يحدد الفترة المنقضية بين الفصول .

(د) المشهد (Scene) : مساحة النص > سرعة الحدث

يقوم بناء الرواية الواقعية كما أسلفنا من حيث الإيقاع الزمنى على التتالى السريع مجسما فى التلخيص والبطىء المتمثل فى المشهد وفى نفس الوقت يقوم السريع على العرض غير الدرامى والبطىء على العرض الدرامى ويقابل أيضا هذا التباين تباين مماثل فى المادة القصصية ، فالأول يقدم اللحظات الضعيفة والثانى اللحظات المشحونة . وقد حلل برسى لوبوك هذه التقنية فى مدام بوفارى التى يعتبرها النموذج الأمثل للرواية (طبقا لهذا المفهوم) . ومن الواضح فى تطور الرواية أن تطوير المشهد وصقله أعطى الرواية الواقعية شكلها ووصل هذا الأسلوب إلى قمة تطوره على أيدى هنرى جيمس الذى يرى أن الرواية كان يجب أن تقوم على التمثيل (Showing) لا القص (Telling) وعند كتاب تيار الوعى وعند بروست تحول المشهد الدرامى الذى يقوم على دفع الأمور إلى الذروة إلى مشهد ـ لوحة يتميز بنوع من السكونية .

يقوم إذن بناء الرواية الواقعية على وحدتين أساسيتين : التلخيص والمشهد وتفصل التلخيصات بين المشاهد وتقدم لها . فالمشهد يقع فى فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة خاصة . أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة . ويفرق لوبوك بين المشهد والتلخيص بأن القارىء فى الثانى يتجه إلى الراوى ويستمع إلى صوته بينما فى الأول يشاهد القصة وكأنها مسرح عليه الشخصيات وهى تتحرك .

> «يعطى المشهد للقارىء إحساسا بالمشاركة الحادة فى الفعل ، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفى نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه ، سوى البرهة التى يستغرقها صوت الروائى فى قوله . لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة . ويقدم الراوى دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها فى مشهد . .»[٥٩]

ويتميز المشهد بنمط الزمن حيث نرى الشخصيات وهى تتحرك وتمشى وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم . فإن المشهد يمثل الانتقال من العام إلى الخاص كما أشرنا من قبل وتقوم بعض فصول الثلاثية على هذا النمط ، تلخيص قصير ، يقدم الموقف العام ثم مشهد يقدم الموقف الخاص .

بين القصرين : صلاة الجمعة واتهام ياسين بأنه جاسوس[٦٠] .

١ ـ التلخيص العام : ذهاب الرجال الثلاثة إلى المسجد لتأدية الصلاة يوم الجمعة ثم انضمام كمال إليهم عند بلوغه العاشرة وموقف كل منهم من تأدية الفريضة (٤٧١ - ٤٧٢)

٢ ـ المشهد يبدأ بتوجه الرجال الثلاثة وكمال إلى المسجد فى ذات يوم ووصفهم أثناء قيامهم بتأدية الصلاة (٤٧٣ ـ ٤٧٥)

٣ ـ المشهد يصل إلى ذورته عند تهجم الشاب على ياسين واتهامه بالجاسوسية (ص ٤٧٥ إلى ٤٨٠)

ولكننا نجد أن نجيب محفوظ يفضل الدخول إلى المشهد دون مقدمات كما أسلفنا وإذا استخدم التلخيص فأنه يأتى قصيرا بالنسبة إلى المشهد .

ويبدو واضحا مما سبق أن المشهد عند نجيب محفوظ يمثل الأساس للرواية ولكنه فى نفس الوقت يأتى مشابها للمشهد الواقعى إلى حد كبير لاحتوائه على الصراع والتأزم فى كثير من الأحيان . أما بروست وجيمس مثلا فلقد فرشا المشهد على رقعة زمنية واسعة وطوّلا فيه فأصبح المشهد عندهما مساحة نصيّة ضخمة قد تتجاوز المائتى صفحة ولا شك أن هذه المساحة أضفت على المشهد طابعا جديداً فأصبح أقرب إلى بؤرة زمنية[٦١] أو نواة أصيلة تبنى حولها العناصر الأخرى فى نظام أفقى (أكثر منه رأسى) فقد طابعه الدرامى واكتسب طابعا جديدا . فلم يضرب المشهد عند بروست مثلا للحوادث غير العادية بل بالعكس أصبح يجسد الحوادث النمطية وأصبحت قيمته الفنية لا تأتى من تفرده ولكن من أنه يماثل حوادث أخرى كثيرة . فمشهد ذهاب الراوى إلى الفراش وهو طفل الذى يقص فى ثمانين صفحة يرتبط فى ذهن الراوى بكل الأمسيات المشابهة فى حياته التى كان يصعب عليه فيها النوم فيظل يقظا يبحث بلا جدوى عن غفوة . والجزء الأول كله عبارة عن هذا المشهد . وتمتلىء مشاهد بروست بالاستطرادات والتشعبات من استرجاع واستباق ووصف وملاحظات مباشرة من الراوى وتحليل فلسفى واجتماعى فيصبح المشهد يتسع لكل هذا ويحتويه . أما عند نجيب فقد رأينا أنه يحتفظ بالوحدة الدرامية للمشهد الواحد إلى أبعد حد[٦٢] وهذا يأتى من البناء العام للثلاثية فإن قصر الفصول لم تتح لنجيب محفوظ فرصة فرش المشهد خارج حدود الوحدة الدرامية والاستطراد والتشعب خارج حدود الحادث الواحد . إن متوسط طول الفصل الثلاثية ٨ صفحات (٨,١ فى بين القصرين ١٠,٧ فى قصر الشوق و٧,٣ فى السكرية) .

وهذا التفتيت فى النص الروائى لا يساعد على فرش حدود المشهد خارج الفصل أو

خارج الوحدة الدرامية (هذا بينما ينقسم الجزء الأول من «البحث عن الزمن الضائع» إلى فصلين اثنين : الفصل الأول من ص ١١ إلى ص ٧٣ ، والفصل الثانى من ص ٧٢ إلى ص ٢٦٨ . أما فى الثلاثية فينقسم بين القصرين الى ٧١ فصلا .)

ومن الملاحظ فى بناء الثلاثية أن فصول الثلاثية تتميز باستقلال نسبى . وقد تكون بضعة فصول وحدة قصية مستقلة . فبناء الفصول عند نجيب محفوظ محكم كل الإحكام تدور حول حدث مركزى يمثل النواة والمحور وترتبط به سائر الأحداث الثانوية ارتباطا وثيقا . ولا يتجاوز المشهد الواحد عدداً محدداً من الشخصيات .

فالفصول الثلاثة من قصر الشوق التى تعالج علاقة ياسين بأم مريم تمثل وحدة قصية مستقلة لها بدايتها ووسطها ونهايتها . وهى مؤلفة على هذا النحو :

البداية : الفصل العاشر من قصر الشوق :[٦٣]

يقابل ياسين ابيه فى الدكان ويخبره برغبته فى الزواج من مريم ، يغادر الدكان عائدا إلى المنزل حيث يطلع أمينة على نيتهِ . ثم يدور حديث بين ياسين وكمال حول الزواج .

الوسط : الفصل الحادى عشر من قصر الشوق :[٦٤]

ياسين يزور بيت مريم لطلب يدها ويجتمع بأم مريم فتدور محاورات بينهما تنتهى بنشأة العلاقة .

النهاية : الفصل الثانى عشر من قصر الشوق :[٦٥]

مسار العلاقة بين ياسين وبهيجة مآلها إلى النهاية .

فكل فصل من هذه الفصول له زمانه ومكانه وعقدته ، ويمثل وحدة مستقلة ثم أن الفصول الثلاثة تكون وحدة أكبر تتميز أيضا بنفس السمات . ونرجح أن هذا البناء يأتى من المؤثرات العربية التى يعمل فى ظلها نجيب محفوظ . فالمقامة العربية هى وحدة قصيصة مستقلة لها بنيتها الخاصة ويجب ألا ننسى أن الرواية العربية فى مصر بدأت فى ظل هذا الشكل المقامى ، ولابدّ أن صداه ظهر فى المؤلفات الأولى وامتد بشكل أخف فى الانتاج القصصى بعد ذلك . بالإضافة إلى أن ألف ليلة وليلة التى تتكون من وحدات قصيصة صغيرة داخل اطار أوسع وتمثل كل قصة وحدة مستقلة متماسكة داخل الاطار العام . وينتفى فيها تداخل الوقائع والشخصيات لأن كل قصة ، رغم تقسيمات الليالى التى تصبح جد مفتعلة ، هى قصة قائمة بذاتها .

وعندما يلتقط نجيب محفوظ خيط ياسين مرة أخرى تبدأ أحداث جديدة وقصة جديدة ، هى علاقته بمريم وزواجه منها ومقابلته زنوبة وأصطحابها إلى قصر الشوق ثم

طلاقه لمريم . وهكذا تنتهى حلقة أخرى من حلقات السلسلة . وهذه المجموعة من الفصول (٢٠ ـ ٢٦ ـ ٢٧) تمثل وحدة أخرى تمتاز بنفس الاستقلال ولا تتلاحم خيوطها مع غيرها من خيوط النسيج العام للرواية[٦٦] . وهذا الفصل بين الوحدات القصيصة الصغيرة يرتفع أيضا إلى الوحدات الأكبر ، فحياة السيد الخارجية منفصلة عن حياته العائلية وحياة كمال منفصلة عن حياة الأسرة . كذلك لا تداخل بين «العباسية» وبين «القصرين» ولا تلتقى طرق الشخصيات سوى عن طريق الصدفة أو من خلال مجلس القهوة الذى يمثل همزة الوصل بين كل هذه الأجزاء المنفصلة .

ويفسر هذا الاستقلال النسبى للوحدات القصيصة فى الثلاثية عدم حرص نجيب محفوظ على تحديد فترات الزمن المتقضية بين الفصول . حيث أن كل حادثة لها زمانها المنفصل الخاص الذى يستقل عن مسار الزمن العام للرواية . وتمثل أقصوصة مستقلة يربط بينها وبين الأقاصيص الأخرى الشخصيات المشتركة والإطار العام للرواية . وهذه الوحدات الصغرى بنيتها الخاصة التى تبدأ بموقف عام (ضمنى أو موضح) يتأزم ثم ينفرج فتشمل على دورة كاملة مستقلة تقوم على قانون الفعل ، ورد الفعل ، الذى يعطى للنص القصصى حركته الديناميـة ويدفعه إلى الإمام ، وهذه الحركة من مقومات القص الأساسية ، ولكن مع تطور الرواية وتغير طبيعة الحدث تلاشى هذا القانون من بنية الرواية ، وعدل عن حركة الفعل ورد الفعل كحركة إنسانية تمثل عالم العواطف والشعور لا عالم الفعل الخارجى ، وتحاول تمثيل انعكاس العالم الخارجى على الذات . فلا تصارع للذات مع العالم الخارجى . ولذلك نرى أن الحدث بمعناه التقليدى لم يعد له وظيفة تذكر فى بناء الرواية .

***

هوامش الفصل الأول

(١) A.A. Mendilov, Time and the Novel, Peter Neville, 1952.

Cf. The chronological duration of time, pp. 68— 71, Time locus of the reader, pp. 86—87, Time locus of the writer, pp. 87—89, Pshychological duration of reading, pp. 121—124.

(٢) كانت بداية الشكليون الروس سابقة لثورة اكتوبر ١٩١٧ . وقد استمرت مدرسة النقد الشكلى فى تطورها سنوات قلائل بعد قيام الحكم الشيوعى إلى أن واجهوا هجوما عنيفا باعتبار النظرية الشكلية خروجا على الفكر الماركسى وأنها تنادى بالفن . وحلت جميع المنظمات الأدبية وجمعت كلها تحت لواء

منظمة واحدة فى أواخر عشرينات هذا القرن وصمت الشكليون وبدا كأنما ماتت هذه الحركة تحت وطأة التحكم السياسى واخضاع الدراسات النقدية للخط الرسمى المتشدد للحزب الشيوعى . غير أن هذا القالب الفكرى المتجمد بدأ يتحرر مع الهجوم على الستالينية فى منتصف الخمسينات وعادت مدرسة الشكليين للأزدهار وقامت دراسات كثير من النقاد الروس تستكمل ما بدأه الشكليون الروس الأول .

(٣) Jean Pouillon, **Temps et Roman,** Paris, Gallimard, 1946.
A.A. Mendilow, **Time and the Novel,** London, Peter Neville, 1952.
Hans Meyerhoff, **Time in Literature,** University of California, 1955.
Ian Watt, **The Rise of the Novel,** Chatto and Windus 1957.

(٣) Gerard Genette, "Discours du Recit: Essai de Methode", in **Figures III,** Paris, Seuil 1972.

(٥) ومن الجدير بالذكر هنا أن كلمة presence وهى الحضور تقابل فى الفرنسية وفى الانجليزية صيغة الفعل الذى يدل على الحاضر وهو ال present فى الانجليزية present tens فى الفرنسية present.

(٦) Alain Robbe Grillet, "Temps et Description dans le Recit d Aujourd hui", in **Pour un Noveau Roman,** Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 131.

(٧) L.T. Lemon and M.J. Reis, **Russian Formalist Criticism,** University of Nebraska press, 1965, p.67.

"Let us take the notion of "Fable", the aggregate of mutually related events reported in the work and despite their original order of introduction, in practice the story may be told in the actal chronological and causal order of events.

The "Sujet" is distinct from the "Fable". Both include the same events but in the "Sujet" the events are arranged and connected according to the orderly sequence in which they were presented in the work".

(٨) اخترنا كلمة «افتتاحية» لنقل كلمة Exposition أو Exordus مستلهمة من افتتاحية الأوبرا حيث أنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل حيث أنها تقدم بعض التيمات التى ستتطور فيما بعد .

والمعروف أن الفترة الزمنية فى الموسيقى ذات بداية محددة ونهاية محددة ولهذه البداية والنهاية ما يميزها من ناحية الشكل وهذا ينطبق أيضا على الرواية .

(٩) أوجينى جرانديه ، لبلزاك : الافتتاحية تلخص حياة الأب جرانديه وصعوده من ١٧٨٦ إلى ١٨١٩ أى ثلاثين عاما فى عشرين صفحة .

وفى رواية مدام بوفارى نجد أن حياة شارل بوفارى وحياة ايماروووه ، حوالى العشرين عاما تقدم فى أربعين صفحة .

(١٠) Meir Sternberg, "What is Exposition?", in **The Theory of the Novel,** John Halperin (ed.), London, Oxford University Press, 1974, p. 56.

(١١) John Galsworthy, **The Man of property,** Penguin, 1951, pp. 15— 16.

(١٢) الخطى : (Linear) أى يخضع لتسلسل امتدادى .

(١٣) بين القصرين ، ص ٥٤٥ .

(١٤) Gerard Genette, **Figures III, p. 90.**

(١٥) H. de Balzac, **Eugenie Grandet, p. 154.**

(١٦) Gerard Genette, **Figures III, p. 90**

(١٧) بين القصرين ص ٨٧ الفصل ١٣ حياة ياسين مع أمه

بين القصرين ص ٢٣٥ تقديم أمينة وعلاقتها بالسيد
السكرية ص ١٦ حياة كمال كمدرس وعلاقته بالتلاميذ . . . الخ .

(١٨) السكرية ص ٧ أيضاً أنظر قصر الشوق ص ٢٤ . «كان مظهر الأخوين يدل على الأدب والخشوع . ولكن خلا قلبهما – أو كاد – من الخوف الذى كان يركبهما – قديما – فى حضرة الأب . . . ولم يكن من النادر أن يدور حديث مقتضب بين الآكلين بعد أن كان الصمت يتحكم فى مجلسهم تحكما مخيفا» .

(١٩) J. Galsworthy, **The Man of property**, pp. 77—78.

(٢٠) السكرية ص ٥٧

(٢١) السكرية ص ٢٩٧

(٢٢) السكرية ص ٣٦٥

(٢٣) J. Ricardou, **Le Nouveau Roman**, p. 132.

(٢٤) بين القصرين ص ٢٤٥ .

(٢٥) بين القصرين ص ٤٠٨ .

(٢٦) بين القصرين ص ٤٤٠ .

(٢٧) السكرية ص ١٩٠ .

(٢٨) بين القصرين ص ١٩ تعالى صوت العجين . . . ص ٢٠ تعالى صوت العجين .
بين القصرين ص ٣٩ رقته إلى السطح . . . . ص ٤٣ تغادر السطح .
بين القصرين ص ٥٠ باللسان لا بالعمل . . . . ص ٥٢ باللسان لا بالعمل .
بين القصرين ص ١٥١ لم يكن البيت بالغريب عنه . ص ١٥٢ لم يكن البيت بالغريب عنه .
بين القصرين ص ٤٠٨ دقات العجين . . . ص ٤١٣ جعل يتابع دقات العجين .
السكرية ص ٢٦ الذكريات . . . . الذكريات .
السكرية ص ١٦ هذه السويعات . . . . هذه السويعات .

(٢٩) J. Galsworthy, **The Man of property**, p. 31, p.111

(٣٠) سندرس أساليب المنولوج الداخلى والأسلوب غير المباشر الحر فى موضعه عند الحديث عن لغة الشخصية ، المنظور التعبيرى فى الفصل الثالث من هذا البحث .

(٣١) J. Galsworthy, **The Man of property**, pp. 119— 125— 127— 130 131.

(٣٢) H. Meyerhoff, **Time in literature.**
الترجمة العربية «الزمن فى الأدب» ترجمة اسعد رزوق .
مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ ، ص ١٠/١١ .

(٣٣) نفس المرجع ص ١١ .

(٣٤) Mier Sternberg, **op. cit.** p. 44.

(٣٥) من الجدير بالذكر علاقة كلمة Story and History بالانجليزية وبالفرنسية Histoire et Histoire هى نفسها .

(٣٦) Ian Watt, **The rise of the Novel**, Middlesex, Penguin 1957, pp.22—28.

(٣٧) **Le Figaro**, 25 Mai, 1913.

(٣٨) J.Y. Tadie, **Proust et le Roman**, Paris, Gallimard, 1971, pp. 297—298.

(٣٩) يشير بروست إلى أن النقاد ربطوا بينه وبين اينشتاين «يقال أننا لدينا فيما يبدو طريقة مماثلة فى تحريف الزمن» .

(٤٠) بين القصرين ص ٢٨٦ .

(٤١) Vitese du Recit

(٤٢) النص ذو السرعة الثابتة isochrone

(٤١) بين القصرين ص ٢ إلى ص ١٢ .
(٤٤) بين القصرين ص ٢١٨ .
(٤٥) سنعتمد في هذا القسم على تقسيم جيرار جينيت الذى وضعه خلال دراسته لرواية بروست البحث عن الزمن الضائع في كتابه : G. Genette, **Figures III**, pp. 128. passin.
(٤٦) السكرية ص ١٢٢ .
(٤٧) H. de Balzac, **Eugenie Grandet**, p. 187.
(٤٨) G. Flaubert, **Mme Bovary**, p. 221.
(٤٩) بين القصرين ص ٢١٨ .
(٥٠) قصر الشوق ص ١٣٦ .
(٥١) G. Genette, **Figures III**, p. 140.
(٥٢) بين القصرين ص ١١٠ .
(٥٣) قصر الشوق ص ٢٥٣ .
(٥٤) السكرية ص ٧٢ - ٧٣ .
(٥٥) السكرية ص ٧٢ - ٧٣ .
(٥٦) السكرية ص ٧٥ ، انظر أيضاً ص ١٣٢ وبين القصرين ص ٢٦١ .
(٥٧) Stendhal, **La Chartreuse de Parme**, paris, Garnier, 1965, p. 474.
(٥٨) السكرية ص ٢٠٣ .
(٥٩) P. Bentley, Some Observations on the Art of Narrative, in **The Theory of the Novel**, p. 53.
(٦٠) بين القصرين ص ٤٧١ .
(٦١) Foyer Temporel
(٦٢) بالقطع يجب أنْ ننظر إلى هذا الحكم بنوع من الحرص ولا نأخذه على اطلاقه حيث انه مشاهد نجيب محفوظ يتخللها التحليل النفسى والمنولوج الداخلى ولكن الطابع الغالب هو الطابع الدرامى .
(٦٣) قصر الشوق ص ١٢٠ .
(٦٤) قصر الشوق ص ١٣٢ .
(٦٥) قصر الشوق ص ١٤٣ .
(٦٦) انظر أيضاً الفصول التى تعالج علاقة السيد بزنوبة : من بداية العلاقة ٧/٨/٧ إلى نهاية العلاقة ٢٨/٢٩/٣٠ . قصر الشوق .

الفصل الثانى

بناء المكان الروائى

١ ـ أهمية المكان فى البناء الروائى

يقول ميشيل بوتور أن قراءة الرواية رحلة فى عالم مختلف عن العالم الذى يعيش فيه القارىء ؛ فمن اللحظة الأولى يفتح فيها القارىء الكتاب ينتقل إلى عالم خيالى من صنع كلمات الروائى . ويقع هذا العالم فى مناطق مغايرة للواقع المكانى المباشر الذى يتواجد فيه القارىء[١] .

وإذا كانت الرواية فى المقام الأول فنا زمنيا يضاهى الموسيقى فى بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع[٢] ودرجة السرعة[٣] فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت فى تشكيلها للمكان . فإن المساحة التى تقع فيها الأحداث والتى تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التى تفصل بين القارىء وعالم الرواية لها دور أساسى فى تشكيل النص الروائى . فالقارىء بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى ، إلى روسيا تولستوى ، إلى باريس بلزاك ، إلى قاهرة محفوظ ، إلى عالم خيالى من ضنع كلمات الروائى نفسه . فالرواية رحلة فى الزمان والمكان على حد سواء .

وكما أشرنا فى الفصل السابق أن زمن الرواية ليس زمن الساعة ، كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعى . فالنص الروائى يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة .

والعالم الفسيح يخضع لمنظومه إنسانية عقلية تقسمه إلى ساطق[٤] وإلى عوالم منفصلة أو متصلة ، لكل منها قوانينها الخاصة التى تحكمها . وبالإضافة إلى هذا التصور للمكان ، بأنه حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة ؛ فإن ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية وهى إضفاء البعد المكانى على الحقائق المجردة أى دور «الصورة» فى تشكيل الفكر البشرى[٥] ، أو دور الرمز فى تجسيد التصور العام للبشر لعالمهم . إلى هذا يمكن أيضا اضافة علاقة الإنسان بالمكان الذى يعيش فيه فإن الإنسان يعيش فى مجموعة من القواقع (Shells / Coquilles) يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها[٦] وتطرح هذه العلاقات عدداً من المشاكل الخاصة تنعكس على تصور

الإنسان للمكان . ويمكن أيضا هنا الإشارة إلى ملحوظة هامة أثارها يورى لوتمان فى كتابه عن «بناء النص الفنى»(٧) بأن الإنسان يخضع العلاقات الانسانية والنظم لإحداثيات المكان . ويلجأ إلى اللغة لإضفاء احداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلا أن

عالى ≠ واطىء = قيم ≠ رخيص = رفيع ≠ سوقى
يمين ≠ يسار = حسن ≠ سىء
قريب ≠ بعيد = الأهل ≠ الغرباء
مفتوح ≠ مغلق = سهل ≠ ممتنع = مفهوم ≠ غامض
محدود ≠ لا نهائى = فان ≠ خالد

وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها ، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام . وينطبق هذا التجسيد المكانى على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية ، بل أن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالاحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته . فلا يستوى «أهل اليمين» و«أهل اليسار» كما يتدرج السلم الاجتماعى من «فوق» إلى «تحت» والأخلاق «العالية» والأخلاق «الواطئة» والذهن «المفتوح» والذهن «المغلق» ، والأهل «قريب» والغريب «بعيد» .

ويعكس البناء المكانى كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية مع اختلاف إسلوب كل رواية فى استخدام هذا الترابط الذهنى بين المجرد والمكان .

ويحاول بعض النقاد الغربين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان .

الانجليزية	=	الفرنسية
(Space / place)	=	(Espace)
(Location)	=	(Lieu)

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات فى
المكان/الفراغ
الموقــع

وقد اكتفى النقاد الكلاسيون فى اللغات الثلاث باستخدام كلمة/(Lieu / place) للدلالة على أن كل الأنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد . وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (Lieu) (الموقع) فبدأوا فى استخدام كلمة

(Espace) (فراغ) لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع كلمة (Space / place) (مكان/ فراغ) وأضافوا استخدام كلمة (Location)(بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث .

وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع و (المكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكانى : أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذى تتكشف فيه أحداث الرواية . ومع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفاً نقدياً يجدد التفرقة فى استخداماتها ، فإن عرفا نقديا لم يستقر على ذلك بعد . ولم يبدأ نقاد الرواية العربية فى العناية بالتفرقة بين هذه الظلال أو محاولة التعرف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها . ورغم أننا نتفق مع الاتجاه إلى التفرقة فى الاستخدام بين كلمة المكان والموقع لأنها أكثر دقة فى التعبير ، إلا أننا إلتزمنا فى هذا البحث استخدام كلمة «المكان» اتساقا مع لغة النقد العربى .

ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن حيث أن المكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث الرواية أما الزمن فيتمثل فى هذه الأحداث نفسها وتطورها . وإذا كان الزمن يمثل الخط الذى تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذى تقع فيه الأحداث . وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان . حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسى أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى وقد يسقط الإدراك النفسى على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها كما رأينا فى بحث الزمان فنلمس فعل الزمن على الأشياء المحسوسة من تدهور وهدم ... الخ ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التى تشغل الفراغ أو الحيز ، أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف . بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد . وإذا كانت مقاطع السرد لا تأخذ معناها الحقيقى سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية لكشف مسار القص فإن مقاطع الوصف تميز بنوع من الاستقلال النصى وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة . وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها . ولكن هذا لا يعنى بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمى إلى البناء الكلى للرواية . فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفاً جماليا فى خدمة محور الرواية وفى اضفاء الظلال والدلالات على مسار القص .

ولذلك حاولنا أن نستخرج من نص الثلاثية من سياقها لندرس بناءها وتشكيلها كما نلمس كيف ترتبط بمستوى القص الأول وكيف تخدمه .

وبالإضافة إلى هذه المقاطع الوصفية المتفرقة فى النص الروائى هناك بناء فوقى

للمكان يأتى من حركة الشخصيات فى المكان ذهاباً وإياباً وسفرا واستقراراً . وهذه الحركة لها دلالة هامة حيث أن «الرحلة» تمثل تيمة بنى حولها العديد من النصوص القصصية ابتداء من «الأوديسا» أقدم الملاحم إلى أحدث الروايات فى رحلات البحار مثل «موبى ديك لميلفيل» ، فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول فى الشخصية (من أهم المثل لهذه الأبنية الموظفة فى تحول الشخصيات «رحلات جليفر» لسويفت ورواية «التحول» لميشيل بوتور) . فالرحلة أى الانتقال من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث ، أما الانغلاق فى مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى أى مع الآخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية هرمان هيس «ذئب الفيافى» ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف رؤ ية الروائى لعالمه ولأهم ما يرى أنه هو مشكلة الإنسان .

وتقوم دراسة المكان فى الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه . فى صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير . أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أوتتصل لتتقارع أو تتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء فى فن العمارة .

ويخضع النص الروائى إلى تنظيم مكانى آخر من حيث تكوينه المادى فإن الرواية تأتى فى شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل . وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط . وكل هذه الوسائل تستخدم إستخداماً جمالياً يخدم البناء الروائى . وأخذت اللغة العربية عن اللغتين الفرنسية والانجليزية طرق تنظيم النص إلى فقرات واستعارت منها علامات الترقيم المعينة على الفهم غير أن محفوظ لم يلتزم بالقواعد المتبعة فى اللغتين الفرنسية والانجليزية لقد استحدث أسلوباً خاصاً به فى استعماله لهذه العلامات وظهر لنا من دراسة نص الثلاثية .

٢ - وصف المكان

إن الروائى عندما يبدأ فى بناء عالمه الخاص الذى سوف يضع فى إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث أن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات . وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم) ويوضح المثلث الدلالى الذى خطه أوجدن ورتشاردز فى كتابهما «معنى المعنى»[٨] العلاقة بين عالم الرواية التخيلى وعالم الواقع :

المدلول (عالم الرواية)

المشار إليه — الدال (الوصف)

فإذا اعتبرنا أن الدال هنا (وهى الكلمات التى تشكل العالم التخيلى) هو الوصف ، والمدلول هو العالم الخيالى الذى يخلق فى ذهن القارىء ، فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع ، وقد يكون أيضاً عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها فى عالم الحقيقة[٩] ولذلك تختلف الروايات طبقاً لطبيعة المشار إليه : فإذا كان المشار إليه عالم الواقع الذى يستطيع البشر أن يخبروه بحواسهم ، يخضع لقوانين عالم الحقيقة ويمكنهم أن يتحققوا من وجوده فى عالمهم الحسى ، كانت الرواية واقعية وإذا كان هذا المشار إليه تخييلى كانت مجازية . ولاشك أن فى هذه المقولة نوعاً من التبسيط قد يبدو مخلاً ، غير أن ما نريد أن نوضحه من هذه الملاحظة هو طبيعة عالم الرواية التخييلى والصنعة الخاصة التى يتطلبها تشكيل هذا العالم . فقد فطن الواقعيون أنفسهم إلى هذه الشقة التى تفصل عالم الرواية وعالم الواقع فبالرغم مما أدعاه بعض النقاد من « تسجيلية » الرواية الواقعية فإن جى دى موباسان يؤكد « إن الواقعى إن كان فناناً حقاً لن يذهب إلى عرض الحياة فى صورة فوتوغرافية ساذجة ولكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها . . . . وإننى أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين [١٠] .

ويرى كثيرون من الروائيين ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه أن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية « مكر وحيل »[١١] . تدخل فى مجال التقاليد الأدبية التى حكمت الرواية فى القرن التاسع عشر وامتدت إلى كتاب الرواية الجديدة وتتطلب تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة . وإذا كانت نقطة إنطلاق الروائى فى التقاليد الواقعية هو عالم الواقع فإن نقطة الوصول ليست هى العودة إلى عالم الواقع ، بل أنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التى تميزه عن غيره .

فهل « قاهرة » محفوظ هى القاهرة المعزية كما يزعمون ؟ وماذا عن لندن جلزورذى ؟ أم أن هذه المدن هى مدن خيالية (وإن استطاع القارىء أن يتحقق من وجودها الجغرافى) لها وظيفة خاصة فى بناء عالم الرواية إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة وترتبط إرتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للرواية تسقط عليها وتكتسب منها عمقها ؟ وهل يختلف الوضع إذا ما كان المكان المختار من صنع خيال الكاتب مثل المنطقة التى تقع فيها أحداث روايات فولكنر ، والتى اخترعها من الألف إلى الياء أو مثل منطقة « وسكسى » التى اختار اسمها « هاردى » من كتاب تاريخ قديم دون أية معرفة لسمة من سمات هذه المنطقة لتكون مسرحاً لأحداث روايته « بعيداً عن الحشد المجنون » .

لقد أصبح تحديد المكان من السمات التى ميزت الرواية فى القرن التاسع عشر وقد أشار « إيان وات » إلى هذا التحول الذى طرأ على تشكيل الرواية ويرى أن « دانييل دى فو » هو أول من ربط بين أبطاله والمكان وهو يؤكد أنه ليس فى رواية القرن الثامن عشر ما يضاهى الفصول الأولى من رواية « الأحمر والأسود » لستندال أو الأب جوريو لبلزاك التى تبين مدى اهتمام ستندال وبلزاك البيئة فى الصورة الكاملة التى رسموها للحياة .[١٢]

ومما لا شك فيه أن روائيى القرن التاسع عشر إهتموا إهتماماً بالغاً بالمكان بمعنى أن حددوا العالم الحسى الذى تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيداً مفصلاً . وكان لهم فى ذلك عدة أساليب وأغراض سنوضحها فى الصفحات التالية . وكان من أهم الأساليب التى اتبعوها فى تجسيد المكان أسلوب الوصف .

(١) طبيعة الوصف :

١ ـ تعريفه : بالرغم من صعوبة تعريف الوصف فلم نجد أفضل من تعريف قدامه ابن جعفر له فى نقد الشعر .

«الوصف إنما هو ذكر الشىء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعانى كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله بنعته»[١٣]

فالوصف أسلوب إنشائى يتناول ذكر الأشياء فى مظهرها الحسى ويقدمها للعين . فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أى النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال . ولكن ليست هذه العناصر هى العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجى ، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس – حيث أن الرسم يستطيع أن يوحى بالخشونة والنعومة – فإن اللغة قادرة على إستيحاء الأشياء المرئية

وغير المرئية مثل الصوت والرائحة . ومن هنا نستطيع ان نفكر فى التصوير اللغوى انه إيحاء لا نهائى يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية فى الرواية - أى تجسيد المكان - لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات . . . إلخ

وقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء فى أحوالها وهيئاتها كما هى فى العالم الخارجى وتقديمها فى صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجى أدق نقل . وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفى أى التصوير الفوتوغرافى . وقد شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره وثيقة تاريخية يمكن الاستعان بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب :

«أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته عيناها ومرت به تجاربها (ابن طباطبا ١٠) ومن هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان»(١٤)

ولا شك أن هذه النظرة تنطبق على مختلف النصوص الأدبية باعتبارها مخزون لمظاهر الحياة المادية التى ظهرت فى عصر تأليفها . فإذا أراد أن يتعرف على حياة اليونان القديمة فإنه يعود إلى الملاحم الهومبرية . ومن روايات بلزاك وفلوبير يتعرف على ألوان الطعام وأشكاله فى فرنسا القرن التاسع عشر .

وقد أيد صدق هذه النظرة حرص هؤلاء الكتاب على «وصف» ما كانت تزخر به الحياة اليومية فى عصورهم من مظاهر مادية شتى . وكانوا يستقون معلوماتهم من الواقع المحيط بهم . ولكن الذى لا يجب إغفاله هو عملية التحويل التى تقع على هذه المادة الخام ونقلها من معناها الحرفى إلى معنى خيالى وإستخدامها إستخداماً جمالياً . وقد جاء هذا الموقف نتيجة لتقنية خاصة اتبعها الكتاب الواقعيون فى الوصف وهى التدقيق فى التفاصيل والاستقصاء . فتميز الوصف عندهم بأساليب مختلفة تتوقف على طبيعة توظيفه فى النص الروائى . فإما أن يوصف الشىء وصفاً موضوعياً حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له ، أو أن ينظر إلى الشىء من حيث وقعه على الناظر أو السامع فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها ومن هنا يأتى موقفان متغايران فى أسلوب الوصف .

أما الموقف الأول فيتمثل عند الواقعيين الذين جاء وصفهم تفصيليا تصنيفيا والتزموا الموقف الموضوعى (غير انهم فى الحقيقه لم يلتزموا بـ كل الالتزام)

إن الموقف الثانى فقد جاء رد فعل لأسلوب الواقعيين وتمثل فى مدرسة أصحاب تيار الوعى ، الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل إنهم وجدوا فى الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها فى نفس المتلقى وتلوينها بمزاجه الخاص . (ولكن من الغريب أن كتاب الرواية الجديدة كانوا يرون فى أسلوب الواقعيين أسلوباً ذاتياً يضفى على الأشياء لوناً إنسانياً مرتبطاً بالذات البشرية ونزعوا إلى «تشيىء» الأشياء بعيداً عن أسلوب بلزاك خاصة الذى «أنسن» الأشياء فى رأى كتاب الرواية الجديدة ونحن نتفق مع كتاب الرواية الجديدة حيث أن استخدام الأشياء عند بلزاك لا شك يحمل معانى إنسانية مختلفاً فى ذلك مع كتاب الرواية الجديدة .)

إن ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفى الذى يحاول تجسيد الشىء بكل حذافيره بعيداً عن الملتقى أو إحساسه بهذا الشىء ، والوصف التعبيرى الذى يتناول وقع الشىء والإحساس الذى يثيره هذا الشىء فى نفس الذى يتلقاه . أما الأول فيلجأ إلى الإستقصاء والإستنفاذ بينما يلجأ الثانى إلى الإيحاء والتلميح . ولذلك نجد فى النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن إستخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة . أما بالنسبة إلى روايات تيار الوعى فلا نجد شيئاً من ذلك . فالوصف يأتى ملتحماً بالسرد فى وحدات متضافرة (فلا نستطيع أن نستخرج من مسز داللوى وصفاً للندن أو حتى بضعة أسطر تصف المبانى أو الحوانيت أشكالها ألوانها مواضعها . . . إلخ وقد احتجت فرجينا وولف فى مقال[١٥] معروف على طريقة «جلزورذى» و «بنيت» و «ولز» فى وصف المنازل والشوارع والمبانى) . . هذا لا يعنى أنَّ مقاطع الوصف مقحمة على النص الواقعى ، إنما لها وظيفة مختلفة . وقد أكدت فيرجينا وولف هذا عندما قالت أن هذا الأسلوب إستنفذ طاقاته ويجب إبتكار أساليب جديدة للتعبير عن أشياء جديدة .

(ب) وظيفة الوصف .

كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنه أسلوب مستقل بذاته وأن وظيفته زخرفية ويؤكد بوالو هذه النظرية فقد أشار إلى هذه الوظيفة عندما أقر تناوله للقصيدة القصيصة .

كونوا سريعين عجلين فى سردكم وكونوا أسخياء مسرفين فى وصفكم[١٦].

إنه ينظر إلى الوصف على أنه اللوحات والتماثيل التى تزين المبانى الكلاسيكية . ولا شك أن النظر إلى الوصف على أنه الزخارف التى تضاف إلى المبانى والكنائس وتجريده

من وظيفته الفنية وإنكار التحامه بالقصيدة شأنه شأن كل الأشكال البلاغية أدت بالأنواع الأدبية التى التزمت هذا النهج إلى الاضمحلال والسقوط . والنظر إلى الوصف على إنه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته حيث أن الوصف قد يحمل معانى ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء . إن الوصف فى الشعر العربى كان يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات، إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة . فالمعروف أن للصورة الشعرية دلالات ومعان ولها من خلال المحسوس تمثيل وتجسيد للامحسوس .

ومن هذا المدخل فإن للوصف فى الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدى فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير فأكسبوا الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس . . . إلخ تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها . وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة . ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتى بلا مبرر ، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر فى تطور الحدث وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائى وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة .

أما الوظيفة الثالثة التى يؤديها الوصف وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة فهى وظيفة إيهامية . إذ يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخييلى ويشعر القارىء أنه يعيش فى عالم الواقع لا عالم الخيال . ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع ويقول محفوظ :

> «إن أكثر التفاصيل صناعه ومكر لإيهام القارىء بأن ما يقرأ حقيقة لا خيال إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقت أسرع القارىء إلى تصديقها»[17]

ومن هنا أتى إهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء فإن عالمهم ملىء بالأشياء فقد وضع بلزاك ثلاثة محاور أساسية لعالمه الرجال والنساء . والأشياء تمثل إنسانية الإنسان وحضارته . «فليس للحيوان أثاث ولا علوم ولا فنون»[18] والأشياء بالنسبة إلى بلزاك مظهر الحضارة البشرية ومحطها . فإن الصراع صراع الحياة قائم بين الرجال والنساء ، وقائم بين الرجال والأشياء ، والنساء والأشياء ، أى أن الأشياء هى التى تعكس المجتمع .

(ج) علاقة الوصف والسرد :

إن النص الروائى فى جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية (وأيضاً إلى حوار انما الثنائية الأساسية هى بين السرد والوصف) . وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان

الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة . ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماماً من عنصر الزمان : «والحجرة مربعة متسعة الأركان موفورة الأثاث ببساطها الشيرازى وفراشها الكبير ذى العمد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والأريكة الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان» فهذا الوصف ساكن تماماً بل أنه يخلو من الأفعال . ولكن من الصعب تصور مقطع سردى خال من العنصر الوصفى فاذا قرأنا «وجاءت الأم حاملة صنية الطعام فوضعتها فوق البساط وتقهقرت إلى جدار الحجرة[19]» فإن جميع الأسماء الواردة فى الجملة السابقة موحية بصورة معينة وحتى الفعل نفسه «تقهقرت» يوحى بصورة . ولكن بالرغم من الاستقلال النسبى للوصف فى بنائه من العنصر الزمانى فقد ظل دائماً فى مرتبة ثانوية فى الرواية أو بمعنى أصح ظل كذلك زمناً طويلاً حيث أن الوصف أصبح العنصر الأساسى فى الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة «خادماً للسرد» ولذلك أغفله النقاد زمناً طويلاً واعتبروه عنصراً مقحماً على السرد أو هو عنصر تابع وقد اتخذ هذا الموقف الناقد روبرت ليدل فى «بحث فى الرواية» .

> «إن القص التخييلى هو رسم الشخصية من خلال الفعل . والمناظر الطبيعية فى الخلفية لا تتعدى أن تكون عرضية»[20]

ولكن فى نفس الوقت يعترف الناقد فى تناوله لتحليل وصف المكان عند بلزاك بأن الوصف عنده له وظيفة واضحة .

هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذى يتميز بالسكون والسرد الذى يجسد الحركة . فإن النص الروائى يتذبذب بين هذين القطبين . وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهى الصورة التى تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهى التى تعرض الأشياء فى سكونها .

(د) تقنية الوصف عند محفوظ فى الثلاثية .

المكان الإنسانى = المدن/المنازل/الجوامع/المقاهى/الشوارع/الطرق . شغل وصف المدن الكتاب الواقعيين كما أوضحنا واحتل العديد من الصفحات فى رواياتهم ـ وقد نهج محفوظ نهج الواقعيين فى إختيار القاهرة مكاناً لوقوع أحداث روايته ، كما اختار جلزورذى «لندن» واختار بلزاك «سومور» وفلوبير «ابون فيل» ولكن هل لهذه الأماكن المختلفة واقع خارج نطاق الرواية ؟ إن اختيار أسماء حقيقية هى من باب ما أسمته فرنسواز جوبون فان روسوم (Le verifiable) وهو ما يمكن التحقق منه . فإن اختيار أسماء حقيقية للمدن والأحياء والشوارع يعطى للقارىء إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها وأن يذهب إلى زيارة هذه الأماكن بل إنه لو ذهب إلى بين القصرين فسيجد المنزل الذى سكن فيه السيد أحمد عبد الجواد . وقد دفع هذا الإحساس بعض نقاد بلزاك إلى محاولة مطابقة

أوصافه على الأماكن التى يزعم انه يصفها . وقد أصيبت ناقدة بخيبة أمل جمة عندما اكتشفت أن عالم بلزاك كله يقوم على «خدعة ضخمة ، عدم إكتراث بالحقائق ، وسخرية من الأصالة[٢١]» وقد فطن هنرى جيمس إلى عجزه عن أن يحذو حذو بلزاك عندما حاول أن يصف قرية من قرى نيوانجلند بأمريكا[٢٢] إذ أن مجرد خبرة الفنان بالمكان لا تجعله قادراً على إحيائه فى كلمات كما أن مجرد لصق لافته بأن هذا المكان هو القاهرة لا يكفى لبث الحياة فى التسمية فإن بلزاك يصنع «سومور» وفلوبير يصنع «ابون فيل» وهذه الصنعة لا تطابق الواقع مطابقة حرفية بل هى تشحن هذا الواقع شحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية . إن الكاتب يصطحب القارىء من يده مثلما يفعل الدليل الحاذق يوجهه فى هذا العالم الذى قد يكون مستقى من الواقع ولكنه فى النهاية من صنع خياله . وهذه المدن مصنوعة من مقاطع وصفية تتخلل النص الروائى وتتراكم فى النهاية لإعطاء القارىء صورة ليست مكتملة فى مقوماتها التفصيلية لكن خيال القارىء يملأ الفراغات أولاً بأول .

ولاشك أن المقاطع الوصفية عند محفوظ تتفق حيناً وتختلف حيناً آخر عن مقاطع الوصف عند الواقعين .

فقد استطعنا أن نستخرج من الثلاثة ما يقرب من أربعين مقطعاً وصفياً يتناول فيها وصف المكان (منها عشرون فى بين القصرين) أقصرها سطران (السكرية ١٢٩) ولم يتجاوز أطولها ثلاثاً وعشرون سطراً (بين القصرين ص ١٩) واذا استبعدنا من هذا المقطع الطويل الملاحظات العامة التى ساقها المؤلف انكمش الوصف الخالص إلى خمسة أسطر . ومن هذا الرصيد نستطيع أن نستنتج أن الوصف يتناقض مع تراكم النص الروائى . ثم أن المقاطع بالرغم من أنها تتميز بنوع من الاستقلال مما جعلنا نستطع أن نستخرجها من النص ، فأنها تتصف بالقصر بالرغم من أهمية المكان فى الرواية . فان الدكان الذى تقع فيه أحداث إثنى عشر فصلاً فى «بين القصرين» لا يتجاوز وصفه ستة أسطر (بين القصرين ص ٤٤)

مجلس القهوة ١٤ سطراً (بين القصرين ص ٦١)

البيت القديم من الخارج سطر (بين القصرين ص ٦٠)

بهو الحفلات فى بيت زبدة ٦ أسطر .

جامع الحسين ثلاثة أسطر .

وكان بلزاك يعير وصف المكان اهتماماً خاصاً حيث أن المكان الذى يسكنه الشخص مرآة لطباعه ، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها . فإذا أراد وصف منزل الأب جرانديه فأنه يرى أنه من الأحرى أن يبدأ بأعطائنا نبذة عن حياة السيد/جرانديه لندرك أهمية وصف المنزل . فالمكان يكتسب

صفة المجاز المرسل (Metonymy) أى الساكن هو المسكن . فمن هنا تأتى وظيفة الوصف التفسيرية . وقد جاء وصف منزل السيد جرانديه فى الرواية فى مائة سطر ويشمل هذا الوصف وحدتين أساسيتين الوحدة الأولى هيئة المنزل العامة من الخارج بحديقته ثم وصف حجرة الجلوس وتركت أجزاء المنزل الأخرى لصلب الرواية أوكما يقول بلزاك نفسه أرجئت لارتباطها بأحداث الرواية مما يؤكد وظيفة الوصف التفسيرية . وقد لون بلزاك أوصافه بلون خاص . إنه يبدأ وصف مدينة سومور بلحن حزين حيث أن وصف بلزاك بالرغم من إدعائه الموضوعية المطلقة لا يخلو من انطباعية . فإنه يوحى إلى القارىء من خلال ملاحظات عامة ومن خلال الوصف بأجواء خاصة تنعكس على مسار الأحداث[٢٣] إن الحزن الذى نستشعره فى الصفحات الأولى من الرواية نراه فيما بعد يغمر حياة أوجينى كلها من بدايتها إلى نهايتها .

ويأتى طول المقاطع الوصفية البلزاكية من الوقوف عند التفاصيل الدقيقة أما محفوظ فيكتفى بالخطوط العريضة والملامح العامة للمكان ولكن الذى قد يظهر من مقارنة وصف الأماكن المختلفة هو عدم تفريق نجيب محفوظ بينها تفريقاً واضحاً . فالكلمات المستخدمة لا تحمل فى طياتها صوراً خاصة بل هى مجرد مسميات لأشياء تتكرر من مقطع وصفى إلى مقطع وصفى آخر بلا تمييز ، بين الدكان أوحجرة النوم أو مجلس القهوة أو بيت السيد محمد رضوان أو حجرة استقبال زبيدة . فهناك بعض الجمل المعدة التى تستخدم فى خطوط عريضة لتخطيط إطار المكان دون الالتفات إلى التفاصيل الدالة فإن وصف حجرة أمينة لا يدل على شخصيتها (قوله : كريمة الأثاث قد يدل على مستوى اجتماعى أو اقتصادى معين ولكن هذا الوصف يظل عاما إلى حد بعيد) . فالبيوت كلها متشابهة (انظر الجدول التالى) ويؤكد محفوظ على التشابه فى أكثر من موضع . فلا اختلاف فى الأماكن سوى الأسماء :

«ثم تحدثت عائشة عن البيت الجديد» . .[٢٤] فلا اختلاف فيما عدا الأسماء .

الحجم	الحوائط	السقف	الأرض	الأثاث
حجرة أمينة رقعتها المربعة الواسعة ص ٦	جدرانها العالية	سقفها بعلمه المتوازية		١ - كرمة الأثاث ٢ - بساط شيرازى ٣ - فراش كبير ذى عمد نحاسية أربعة ٤ - صوان ضخم ٥ - كنبة طويلة مغطاه بسجاد صغير المقطع مختلف الألوان والنقوش
الصالة : تحيط بها حجرات للنوم ص ٦٢		تدلى من سقفها فانوس كبير يشمله مصباح غازى	فرشت الصالة بالحصر الملونة	قامت فى أركانها الكنبات ذوات المساند والوسائد
قهوة سى على : متوسطة الحجم ص ٨٢ بين القصرين				اصطفت بأركانها الأرائك
الحانة ص ٨٧		تدلى من سقفها فانوس كبير		صفت بجنباتها موائد خشبية وكرسى خيزران
بهو الحفلات ص ١١٠ بين القصرين		مصباح ضخم يتدلى من قمة منور يتوسط سقف الحجرة	مفروشة بسجاد متعدد الألوان والنقوش	كنباته المتلاصقة
بيت زبيدة متوسطة الحجم ص ١٠٣ قصر الشوق			فرشت أرضها بسجادة فارسية	تصدت بجنباتها الكنبات والمقاعد/خوان الستائر
العوامة حجرة متوسطة الحجم ص ٨٦ قصر الشوق		يتدلى من سقفها مصباح كهربائى	فرشت الأرض ببساط متجانس اللون	
بيت السيد محمد رضوان واسعة الأركان ص ١٣٢ قصر الشوق		مرتفعة السقف	فرشت أرضها ببسط صغيرة	اصطفت فى جدرانها الكنبات والمقاعد الستائر

فالبيوت أيضاً والحجر تظهر فى نفس الشكل وعلى نفس الطراز . والمثل هو بيت بين القصرين وكأنه هو النموذج المحتذى والنموذج لا يتميز بالصفات الخاصة بل يقتصر على الخطوط العريضة فالسمات التى تذكر هى السمات المشتركة بين الأماكن المختلفة وليست السمات المميزة .

«كانت الحجرة ـ على طراز الحجرات ببيت أبيه ـ واسعة الأركان ، مرتفعة السقف فيها مشربية تشرف على شارع بين القصرين . . .»[٢٥] فالعناصر المذكورة ليست مميزة للحجرة فى بيت محمد رضوان إنما هى العناصر المشتركة بينها وبين الحجرة فى البيت القديم .

وبذلك نجد أن المكان/الحجرة تفقد إلى حد ما مدلولها الإنسانى المفسر على أنها مرآة لساكنها تتشكل على شاكلته وتعكس شخصيته ومزاجه . بل يكتسب إلى حد بعيد مدلولاً أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعى منه إلى المدلول النفسى فأنه يمثل مساكن طبقة معينة مفتقدة إلى شخصية مميزة . ولا يلعب المكان فى هذه الأحوال دوراً فى تطوير الحدث أو دفعه إلى الأمام . فإن فقر البيت وعريه من مظاهر البذخ ، من العناصر التى كانت تحرك عند إيما بوفارى المشاعر بالإحباط والفشل حيث أنها كانت تتطلع إلى غنى القصور التى كانت تحيط بها وفخامتها .

هذا بالإضافة إلى أن العناصر التى يختارها محفوظ لوصف المكان ليست معبرة فإلى جانب قصر المقاطع الوصفية نجد ظاهرة أخرى تجعل منها مقاطع سلبية وهى تكرار نفس العناصر . فمع أن جلزوردى لم يلجأ مثل بلزاك وفلوبير إلى مقاطع وصفية مطولة للمكان فأنه لجأ إلى اختيار أشياء معبرة تميز مكاناً عن الآخر لذلك لا نجد وصفين متشابهين ولا نجد تكرار عبارة واحدة طول قراءة الفورسايت . أنه يحاول جمع عمليتين معاً .

أما الأول فربط المكان بصاحبه وأما الثانى فهو تشابه الأماكن حيث تعبر عن أصحابها وفى نفس الوقت آل فورسايت يمثلون وحدة اجتماعية تخضع لنفس المقاييس والقوانين والقيم «وقد شابه المنزل المثات من المنازل التى كانت تتطلع نفس التطلعات وأصبح هذا البيت الرابع لسومز فورسايت فى الحق متفرداً وأميناً للغاية» .

ففى الواقع كل المنازل متشابهة ولكن أصحابها يظنون أنهم منفردون ويؤكد إن آل فورسايت لهم قواقع يعرفون بها وأنهم لن يعرفوا بدون هذه القواقع وإذا اختلف شخصاً عنهم فلابد أن تختلف قوقعته[٢٦] . . . . . (These rooms in Sloane street were not those ofa Forsyte .) والظاهرة الهامة فى الوصف الذى يقدمه جلزوردى لمسكن فيليب بوسينى هو الحذف لا الذكر فإنه لم يكن لديه «حجرة جلوس» ثم يتبع ذلك وصف المكان فى ستة أسطر تتناول المظاهر التى تفرق بين هذا المسكن وغيره من مساكن آل فورسايت .

(هـ) الاستقصاء والأنتقاء . .

قلنا أن الوصف قد يقوم على مبدأين متناقضين .

المبدأ الأول هو الاستقصاء .

والمبدأ الثانى يقوم على الأنتقاء .

وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيراً . أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره . ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارىء ويقتله ، فكان يفضل الخطوط العريضة الموحيه[٢٧]وكان تولستوى يرفض الاستقصاء .

«إن جوهر الفن يكمن فى أن يوصل الفنان أحساسيسه ومشاعرة . فإن هذا التوصيل للشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الا تصال»[٢٨]

وظلت القضية مطروحة حتى اليوم فكتاب الرواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين يتبع ميشيل بوتور أسلوب بلزاك أما ناتالى ساروت فتقتفى آثار تلستوى وستندال . ويقف فلوبير بين الاتجاهين إذ نجد عنده بعض المقاطع التى تقوم على الاستقصاء والوقوف عند كل التفاصيل الدقيقة وفى البعض الآخر يقف عند عنصر أو عنصرين موحيين .

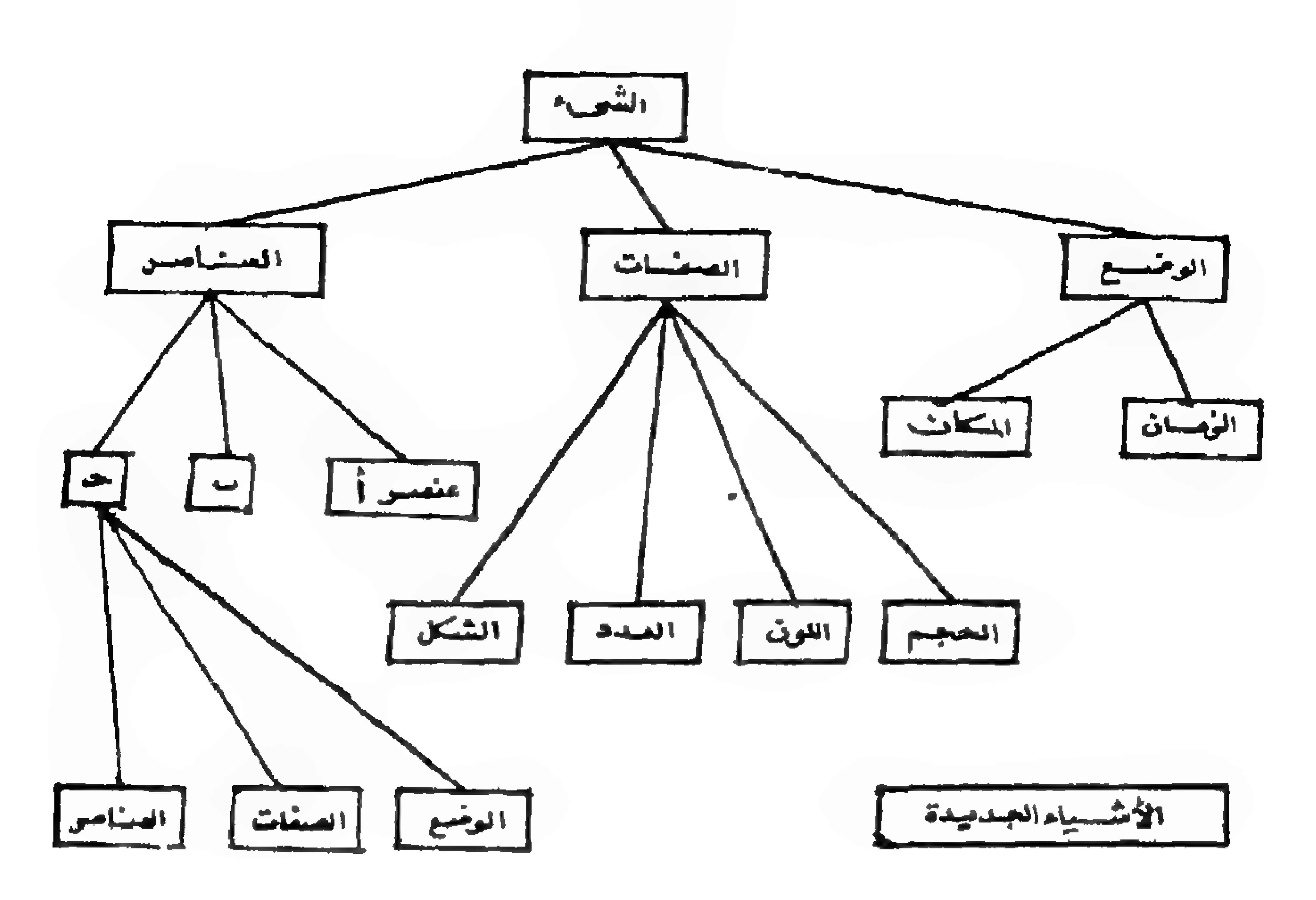
ويقوم الاستقصاء على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشىء الموصوف ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرع طبقا لقانون شجرة الوصف التى رسمها جان ريكاردو فى كتابه «الرواية الجديدة» فإن عملية الاستقصاء تقوم على تحليل الشىء الموصوف إلى أجزائه المكونة وتناولها فى نظام قد يثبت وقد يتغير . وقد فطن النقاد العرب القدماء إلى الظاهرة إذ وضع قدامه بين صفات الشعر الجيد ما اسماه «التتميم» .

«وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التى تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به»[٢٩]

وأيضاً تحدث عما أسماه «صحة التقسيم وهو أن يبدأ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها»[٣٠]

وتأتى «شجرة الوصف»[٣١] عند ريكاردو فى الشكل التالى :

شجرة الوصف



١ - **الوضع** : يدخل الشىء الموصوف فى بناء أعم وهو النص الروائى أو المقطع الوصفى ولذا يجب تحديد مكانه وزمانه من البناء الأعم ليجيب على السؤالين : متى وأين ؟ وبهذه الطريقة من بين الأشياء الأخرى المحيطة به ويقوم على عدة علاقات تربطه بها (ولنسمى الموصوف الأول الرئيسى / الأشياء المحيطة الموضوعات الثانوية الخارجية) .

٢ - **الصفات/الهيئات** : يتصف الشىء بصفات تميزه عن غيره (اللون/الشكل/العدد الخ . . .) .

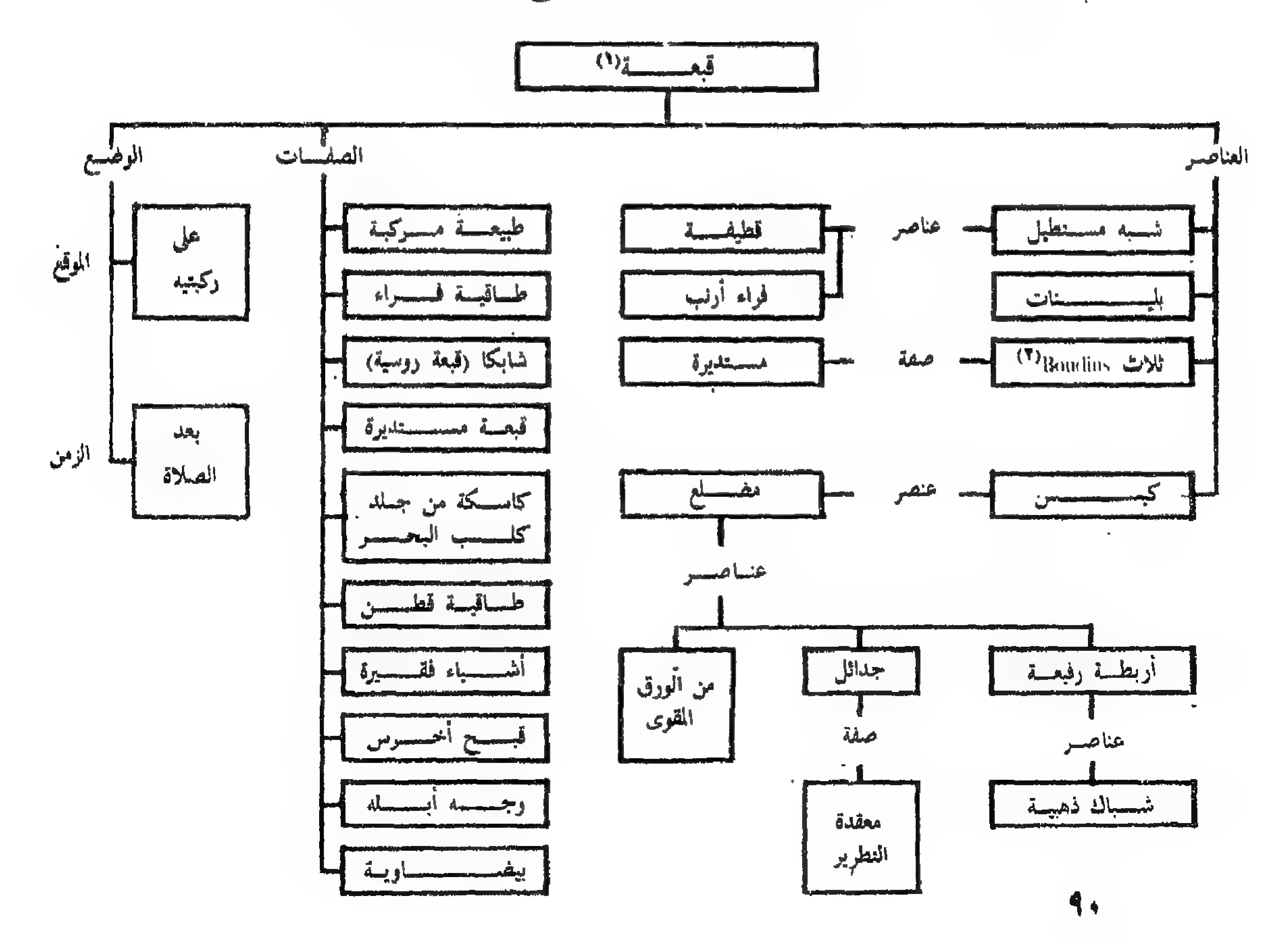
٣ ـ **العناصر** : وكثيرا مايكون الشىء الموصوف مكوناً من عناصر شتى تكونه (ولنسميها الموصوفات الثانوية الداخلية) .

ومن هذه الشجرة نستطيع أن نرى مدى تعقيد عملية الوصف وتشعبها وتظهر لنا ظاهرتان الأولى الاتجاه إلى الشمول وهو تناول جميع الأشياء الظاهرة فى المشهد الوصفى من موصوف رئيسى وموصفات ثانوية خارجية وداخلية ويمتد الوصف إلى مالا نهاية .

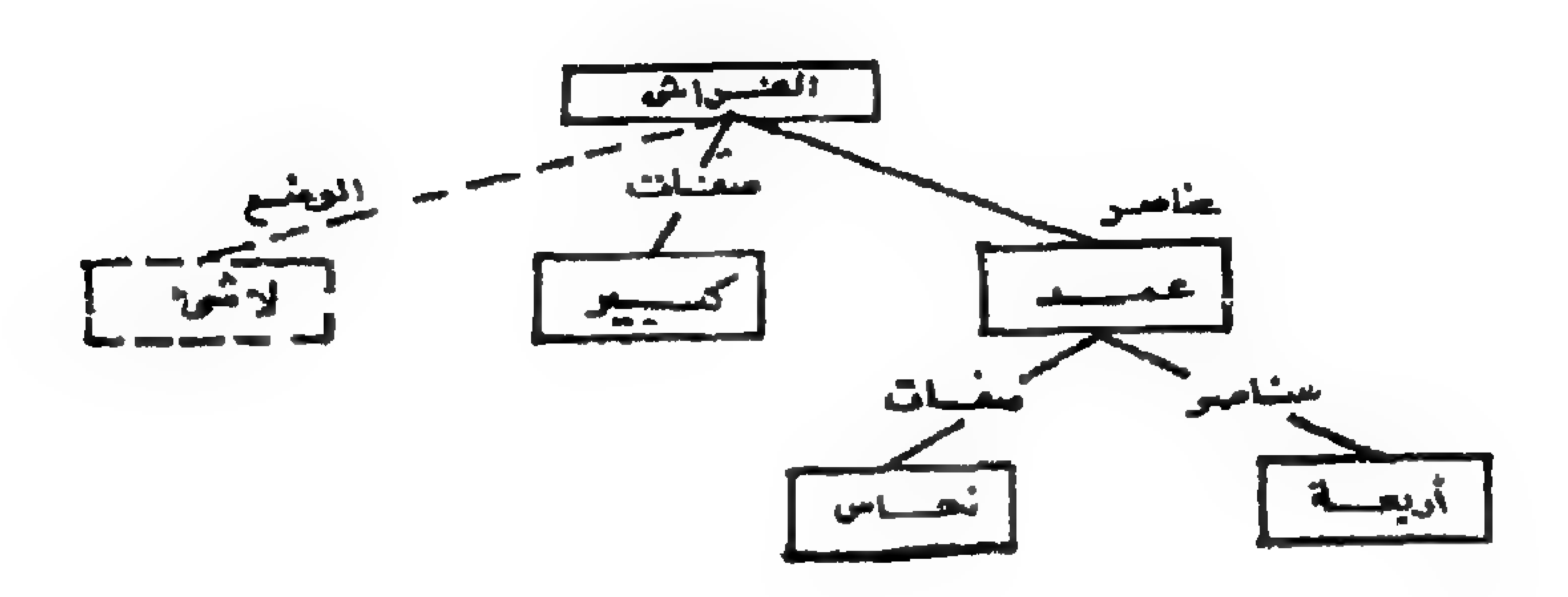
ومن هنا تأتى عملية تفجير التفاصيل حيث أن التفاصيل وهى عناصر الموصوف عندما تقفز إلى السطح وتتحول إلى كلمات تفقد ثانويتها وتصبح لها نفس الأهمية التى للموصوف

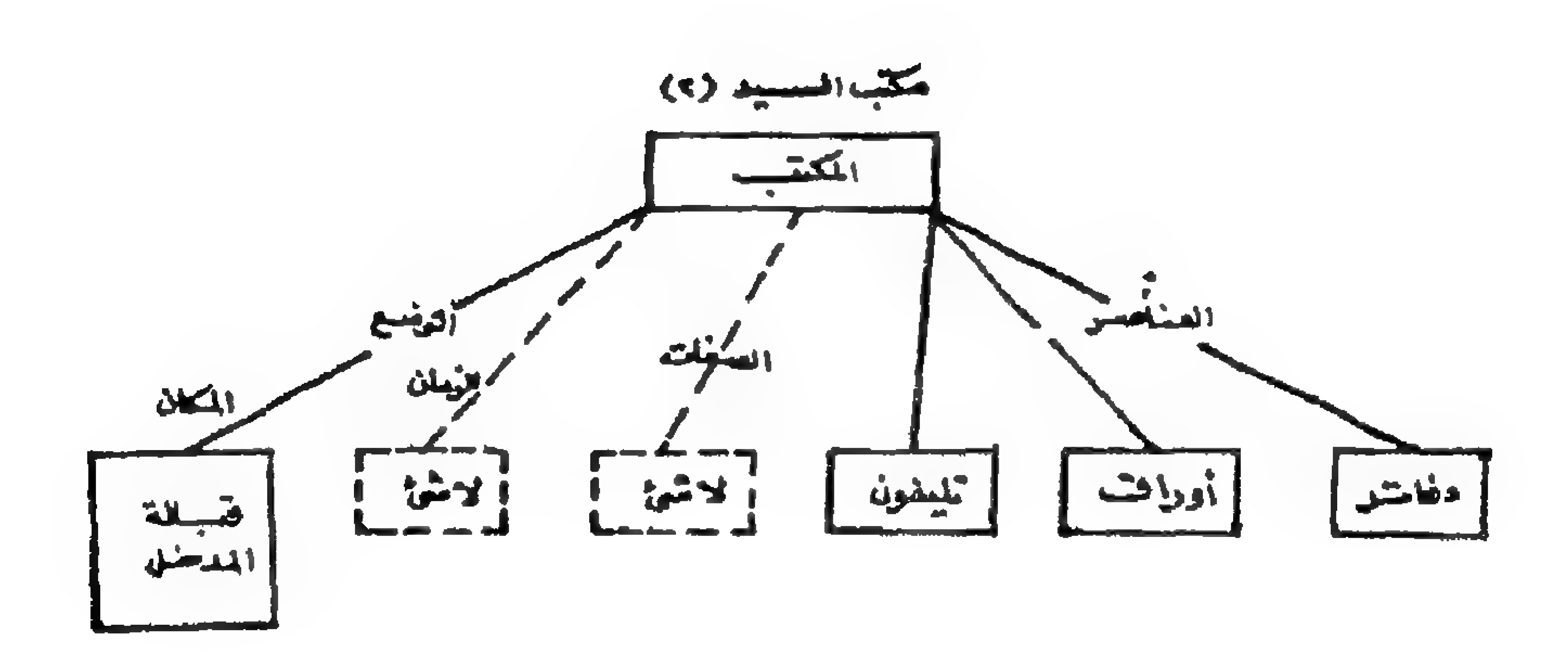
الرئيسى وعندما يتركز الوصف على الجزء الثانوى فإن القارىء ينسى مدى ثانويته فى شجرة الوصف ويصبح محط الأنظار ومركز الاهتمام ، بل قد تبدأ شجيرة جديدة للوصف انطلاقا من هذا التفصيل . ومن هنا أتت هذه الأوصاف المركبة التى نجدها فى نصوص الكّتاب الواقعيين . ومن جراء هذه العملية المعقدة يغيب الموصوف الرئيسى من أمام عين القارىء ويتحول إلى تفاصيله ومن هنا ظهر اتجاه كتاب الرواية الجديدة إلى إسقاط الموصوف الرئيسى من باب الحذف والتركيز على التفاصيل . وبما أن التجدد فى الفن يقوم على تحطيم القديم وبناء الجديد ، فقد حولوا نظرهم من التفاصيل التقليدية وبدأوا يركزون على أشياء غير مألوفة وهى عملية أطلقوا عليها مصطلح «التغريب فى الفن»[٣٢] فبدأ كّتاب الرواية الجديدة ينظرون إلى الأشياء نظرة مغايرة لاتهتم بالسمات الرئيسية التى سبق أن رآها ووصفها الواقعيون وإنما التفتوا إلى المعالم الصغيرة التى أغفل من سبقهم ذكرها .

ومن الأمثلة التى يمكن أن نسوقها لكى نوضح أسلوب الواقعيين فى الاستقصاء وصف فلوبير قبعة شارل بوفارى فى بداية الرواية ونرى من الشكل التالى أن فلوبير يذهب بالوصف إلى الدرجة الخامسة فى شجرة الوصف . فإنه يحدد موضع القبعة فى الزمان والمكان ثم يسوق عشرة أوصاف يتبعها العناصر المكونة لها وتتبع الشجرة إلى الدرجة الخامسة .



ولا نجد مثل هذا الوصف التحليلى المركب للأشياء عند محفوظ فإن شجرة الوصف عند محفوظ لا تتجاوز غالباً المستوى الأول فإذا حللنا وصف فراش أمينة[1] وهو من الأشياء التى فصل فيها محفوظ نجده على الوجه التالى :-





فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلى حيث أنه يكتفى بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها ، وتذكر الأشياء فى أغلب الأحيان دون أن توصف أو يكون الوصف عاماً فى غير تفصيل ويتضح اهمال محفوظ للصفات فى الوصف إذا تتبعنا بعض صفات الأشياء التى ذكرها حيث يتضح فقر الوصف المستخدم . فمن الألوان والخامات والأشكال لم يأت سوى إشارات مقتضبة فى إطار الوصف فاستخرجنا من النصوص الوصفية ورود الألوان والخامات والأشكال فلم نجد سوى ما يأتى :

١ ـ الألوان فى المقاطع الوصفية

(ا) – سجاد صغير المقطع مختلف الألوان والنقوش	(بين القصرين ص٦)
(ب) – الخزنية الخضراء – بسملة مموهة بالذهب	(بين القصرين ص٤٤)
(جـ) –حصر ملونة	(بين القصرين ص٦١)
(د) – حصير متعدد الألوان	(بين القصرين ص١١٠)
(هـ) – ورود صناعية مختلفة الألوان	(قصر الشوق ص٧٦)
(و) – حصر مزركشة .	
(ز) – طليت جدرانها (العوامة) وسقفها بلون زمردى ، بساط متجانس الألوان غطاء مزركش	(قصر الشوق ص٨٦)
(ح) – ستائر من مخمل رمادى باهت اطار أسود	(قصر الشوق ص ١٣٢)
(ط) – الحناء الخضراء والشطة الحمراء والفلفل الأسود القراطيس الملونة . شموع فى ألوان شتى	(قصر الشوق ص٢٩٤)
(ى) – فيللا سمراء	(السكرية ص٨٠)

ويأتى بالقطع ذكر ألوان أخرى فى سياق النص غير أننا فى هذا الجدول اقتصرنا على استخراج الألوان المذكورة فى ستة من المواضع اكتفى نجيب محفوظ بالإشارة إلى الألوان المتعددة أو المختلفة دون تفصيل .

٢ –الخامات المستخدمة فى صنع الأشياء لم يذكر منها نجيب محفوظ شيئاً سوى فى المواضع الآتية :ـ

(ا) – إطار أبنوس .	(بين القصرين ص٤٤)
(ب) – البلاط المعصرانى .	(قصر الشوق ص٧٦)
(جـ) – موائدخشبية – كراسى خيزران .	(قصر الشوق ص ٨٢)
(د) – معقد جلدى كبير .	(قصر الشوق ص٨٦)
(هـ) – ستائر من مخمل .	(قصر الشوق ص١٣٢)
(و) – مظلات من الخيش .	(قصر الشوق ص٢٩٢)
(ز) – الخشب	(السكرية ص٤٧)

٣ -الأشكال يغلب عليها التوسط .

(أ) - القهوة متوسطة الحجم .	(بين القصرين ص٨٢)
(ب) - دكان السيدمتوسطالحجم .	(بين القصرين)
(جـ) - حجرة زبيدة متوسطة الحجم .	(قصر الشوق ص٨٦)
(د)- الأشياء تتوسط الحجر .	(فى كثير من المقاطع الوصفية)

بالإضافة إلى إستخدام مشتقات هذه الكلمة ست عشرة مرة فى ثلاثين مقطعاً وصفياً يتناول وصف المنازل من الخارج والداخل

من هذا نصل إلى سمة هامة من سمات الاستقصاء عند الواقعين وهى إستخدام مجموعة ضخمة من المفردات التى تكاد تكون مصطلحات فنية فى الوصف . وعرف زولا خاصةً بمجموعته الهائلة من البطاقات التى جمعها للإستفادة منها وكان يستخدمها فى وصف الأمكان والأشياء وعرف عن فلوبير أنه لجأ إلى مراجع فى علم النبات والتاريخ لوصف حديقة «قرطاجة» فى روايته «سالمبو» . ويعتمد الواقعيون فى وصفهم الدقيق على المدونّة (Nomenclature) (وهى مجموع المصطلحات فى علم أو فى فن) .

فالوصف يقوم لشجرة الوصف المشار إليها على استقصاء العناصر المكونة للشىء ولما كانت معظم الأشياء مركبة ، ولكل جزء من أجزائها تسميته فعلى الكاتب أن يلجأ إلى هذه المفردات فى شمولها . ولكن ما مصدر هذه المفردات ؟ هل يعتمد الكاتب على المفردات المتاحة فى اللغة المتداولة لكى تفهم من القارىء بسهولة ، أم يذهب إلى القواميس والمعاجم ويلجأ إليها ؟ خاصة عندما يكون الموصوف شيئاً فنياً لا يعرف جزئياته إلا المختصون (فى «الفريسة» ملأ زولا «صوبة» النباتات بكل الأنواع الغربية مستخدماً أسماءها العلمية التى يعجز المتخصصين عن تتبعها . كما أسهب بلزاك فى استخدام الاصطلاحات الهندسية والمعمارية عند وصفه بيت السيد «جرانديه» بكل أجزائه المختلفة) أن الكاتب مخير بين أن يظل وصفه فى متناول القارىء العادى أو أن يلجأ إلى مصطلحات فنية متخصصة . الواضح أن محفوظ قد اختار الطريق الأول حيث أن أوصافه تخلو من المصطلحات الفنية خلواً تاماً . بل فى بعض الأحيان يستخدم كلمات مبسطة لا تصلح أن تستخدم فيما يذهب إليه من وصف . فمن وصفه لعوارض السقف الخشبية استخدام كلمة «العمد الأفقية» بينما لا تكون العمد أفقية فى سقف أى كما أن اللغة العربية ليست فقيرة فى المفردات المعبرة سواء لجأ إلى المعاجم أو لجأ إلى المتعارف عليه (عوارض أو عروق) . ويستخدم كلمة «منقوش» للسجاد بينما لا تستخدم هذه الكلمة للمنسوجات بل الكلمة الأصح هى «موشى» ، هذا بالإضافة إلى فقر المفردات المستخدمة فى وصف الأمكان عامة وتكرار نفس التراكيب بشكل

واضح . الأمر الذى افقر فقراته الوصفية إلى حد بعيد . ولم نصادف سوى كلمة وحيدة قد تكون غير متداولة وهى «نمرقة» التى وردت مرتين فى الرواية[٣٧] وبينما اقتصر مجموع فقراته فى وصف كل الحجزات فى الثلاثية على أربعين مفردة (كما يوضح الحصر فى الجدول التالى) فإنما نجد أن بلزاك قد إستخدم ثلاثين مفردة فى مقطع واحد يصف فيه حجرة جلوس الأب «جراندية» . ونظرة إلى مفردات محفوظ تبرز لنا قصورها الوصفى وعجزها عن إقامة العالم التخييلى أمام القارىء .

قائمة المفردات المستخدمة فى وصف الحجرات فى الثلاثية

صالة	أرض	بخور
حجرة/حجرة استقبال/حجرة نوم	جدار	حوض
أركان/جنبات/جوانب/زوايا	دهليز	فنانيير
سقف/عمد أفقية	مصباح/فانوس	كنصول
مشربية	خصاص/زجاج	أثاث
نافذة/أضلاف	كنبة	
باب	سجاد/بساط	فراش

هذه المفردات مستخرجة من ثمانية مقاطع وصفية للحجرات .

١ - حجرة أمينة . (بين القصرين ص٦)
٢ - مجلس القهوة . (بين القصرين ص٦١)
٣ - بيت زبيدة . (بين القصرين ص١٠٣)
٤ - بيت زبيدة ، بهو الحفلات . (بين القصرين ص ١١٠)
٥ - بيت محمد رضوان . (بين القصرين ص ١٢٩)
٦ - العوامة . (قصر الشوق ص ٨٦)
٧ - بيت محمد رضوان . (قصر الشوق ص ١٣٢)
٨ - بيت جليلة . (السكرية ص ١٢٩)

وللمقارنة نجد أن بلزاك يصف «القاعة» فى روايته «أوجينى جرانديه» فى خمسين سطراً ويحشد لها الأوصاف التالية :[٣٨]

حجرة الطعام	Salle a manger
بيت النار فى المدفأة	Foyer
بارومتر	Barometre
منضدة مغلقة للشغل النسوى تحفظ فيها أدوات الحياكة	Travailleuse
نوع من الساعات الجدارية لها شكل خاص	Cartel
المساحة التى تفصل كمرتين من كمرات السقف	Entre — deux
بروز لزينة بناء أو أثاث (أويمة)	Moulure
لوحة أو لوح ذو إطار (بانو)	Panneau
الجزء الذى به الزجاج فى النافذة	Croisee
صالون	Salon
سقف	Plafond
كمرة	Poutre
مرآة	Glace
مقاعد	Sieges
ستائر	Rideaux
كرسى خيزران	Chaise de paille
بوفيه	Buffet
برقع المدفأة	Manteau
فوتيل صغير	Petit Fauteuil
شمعدان	Chandelier
قاعدة تمثال	Piedestal
شمعدان مشعب	Girandole
طاولة للعب الورق	Table a jouer
غرفة صغيرة ملحقة بمقدمة حجرة تستخدم كمدخل	Anti — Chambre

حجرة منفصلة تستخدم للعمل أو للمحادثة أو للزينة	Cabinet
صالون صغير يستخدم للمقابلات الخاصة	Boudoir
ركينة (خزانة أو مقعد على شكل ركن)	Encoignure
قرص ملصق بالشمعدان لتلقى الشمع الذائب	Bobeche
فرجة بين كوتين فى حائط	Trumeau
مدفأة	Cheminee

وهكذا يتضح لنا ابتعاد محفوظ عن الإستقصاء حتى فى وصف جامع الحسين على أهميته بالنسبة إلى أمينة عند زيارتها له فلا يتجاوز وصف الجامع الأسطر القليلة :

«لاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجى لجامع الحسين يتوسطه شباك عظيم الرقعة بالزخارف العربية وتعلوه فوق سور السطح شرفات متراصة كأسنة الرماح . . . وراحت تلتهم المكان بأعين شيقة مستطلعة جدرانه وسقفه وعمده ونجفه ومحاريبه»[٣٩]

فهذا الوصف يخلو خلواً تاماً من التفاصيل التى تعتمد على المصطلحات الفنية الدقيقة من أنواع الزخارف وأجزاء الجامع ووصف المقصورة . . . الخ وقد تأتى هذه الظاهرة من العجلة فى حركة «الالتهام» للأشياء فى هذه الواقعة بالذات (زيارة جامع الحسين) غير أن محفوظ لم يقف عند أى وصف آخر من أوصاف المكان وقفة المستقصى مع أن اللغة العربية لا تخلو من المصطلحات الفنية وخاصة بالنسبة إلى العمارة الإسلامية . ومن هنا يأتى اختلاف نصوص محفوظ الوصفية عن مثيلاتها فى الأدب الفرنسى عند بلزاك وفلوبير أو فى الأدب الانجليزى عند جلزوردى مثلاً فبالرغم من قصر المقاطع الوصفية فى الفورسايت ساجا فإن كاتبها يلجأ إلى المصطلحات الفنية فى الوصف .

ويواجه الفنان مشكلة عند استخدام المصطلحات الفنية فى الوصف . فعندما يترك دائرة المفردات المتداولة بين القراء والتى يستطيعون أن يفهموها ويتمثلوها ، تتحول النصوص إلى طلاسم يصعب على القارىء فهمها . ولكن الفنان الواقعى الذى يريد أن يصف الشىء بحذافيره وأن يقف على أدق تفاصيله وأن يقدم تقديماً موضوعياً كان لابدّ أن يلجأ إلى هذه المصطلحات الفنية ولذا لجأ الواقعيون إلى بعض الحيل اللغوية لفك هذه الطلاسم ولتقريبها إلى إفهام القراء . ومن هذه الحيل استخدام جمل اعتراضية شارحة لهذه المصطلحات التقنية أو اللجوء إلى بعض الأساليب البلاغية مثل التشبيه والاستعاره لشرح ما يصعب من المصطلحات الفنية والأوصاف غير المألوفة للقارىء المستخدمة فى المقطع الوصفى لتوضيحها .

فعندما يصف فلوبير حديقة القصر فى روايته «سالمبو» يقول :

«وكانت هناك جذوع أشجار ملطخة بالزنجفر تشبه العمد الدامية»[٤٠]

فالقارىء الذى لا يفهم كلمة «الزنجفر»(Cinabre) يفهم أنه لون أحمر قاتم من التشبيه الذى عقده الكاتب بين جذوع الأشجار الملطخة بالزنجفر و«العمد الدامية» . ويكفى أن نقرأ الصفحات الأولى لرواية فلوبير لنعرف مدى غنى المفردات الخاصة بالنباتات على اختلاف أنواعها ودقة الألفاظ المستخدمة .

ويستخدم بلزاك نفس أسلوب التشبيه لتوضيح بعض المصطلحات الفنية المستخدمة فى وصف منزل الأب «جرانديه» .

وهذه المطرقة ذات الشكل البيضاوى من النوع الذى كان أسلافنا يسمونه «جكمار» وكانت تشبه علامة تعجب ضخمة»[٤١]

وهكذا يذهب الوصف من مصطلح فنى إلى مصطلح فنى ماراً بالأشكال البلاغية الموضحة والموحية . ولاشك أن مثل هذا الاستخدام للغة قد أثرى لغة الرواية بذخيرة لا نهائية من المفردات الدقيقة مخزونة فى طيات الروايات ومتاحة للقارىء العادى .

وقد نجد فى الوصف مجموعتين من التراكيب اللغوية ، المجموعة الأولى تشمل قائمة المفردات التى تنتمى إلى مواصفات الموصوف ثم تسند إلى هذه المواصفات مجموعة من التراكيب شارحة موضحة تفسر وتجسد الشىء . وهى فى نفس الوقت تستخدم كحامل لدلالة أبعد من الوصف المباشر للأشياء ، وتربط عن طريق التشبيه والاستعارة المقطع الوصفى بالحدث وبالشخصية . وبذلك يكتمل الوصفى الجمالى ويصبح وحدة متجانسة مع نفسها ومع النص الروائى فى جملته .

ومن الأمثلة التى توضح هذا الاستخدام خير توضيح وصف زولا «للصوبة» فى روايته «الفريسة» فان رينيه الزوجة تقابل عشيقها ماكسيم (وهو ابن زوجها) فى «الصوبة» ليمارسا الحب فيصف زولا المشهد وسط وصفه للنباتات المختلفة التى تزدحم بها الصوبة وباستخدام التشبيه يوضح ماهية النباتات المختلفة التى توحى بالحسية وبالرغبة وبالعناق وكل هذا يتضح فى الجدول التالى[٤٢] :

الشخصيات	الحدث	المصطلحات والموصوفات	الشرح والمجاز
رينيه مكسيم	مشهد حب	تمثال أبي الهول حوض ماء النيلوفر التورنيليا النخيل والخيرزان السرخس البيتريد الألسوفيليا وآذان الفيل شجر الموز الخ . . .	وحش ذو رأس امرأة اشتباك عميق صدار العذارى شعر فاتنات البحر العشاق المتعانقون فى مواضع متراخية السيدات الخضراء جنلات واسعة مزينة بكرانيش منتظمة ساكنة وصامته تنتظر الحب على حافة الممر كدمات وشحوب يتحدث برفق فى نعومة المخمل

(١) أنظر الصفحة التالية الأصل الفرنسى .

وقد استخدم الواقعيون أسلوبى المصطلحات الفنية والتشبيهات البلاغية معا . فإذا كان الموصوف معروفاً مثل قطع الأثاث المألوفة فان الإستعارة والتشبيه تخرجها عن مألوفها إلى عالم الخيال لاضفاء الظلال والأضواء عليها ولتوظيفها جمالياً ، وإن كان الموصوف غامضاً وأوصافه مصطلحات فنية غريبة جاءت الاستعارة والتشبيه للشرح . وفى كلتا الحالتين يحتل التشبيه مكانة هامة فى الوصف ويرتبط به أرتباطاً لصيقاً(٤٤) .

أما بالنسبة إلى الاستقصاء واستخدام المصطلحات الفنية فلقد رأينا أن محفوظ لم يلجأ إلى هذا النمط من الوصف ، بل اكتفى فى معظم الحالات بذكر الخطوط العريضة للمكان دون الوقوف عند التفاصيل . وقد يعلل ذلك بأن الواقع الذى يحاكيه محفوظ هو واقع خال من عناصر الحياة المادية فى مظهرها المعيشى وأن المنازل كانت خالية من الأثاث والتحف

Les Personnages	La Situation	Les Termes	Les Metaphores
Renee et maxime	Scenre d'amour	Statue de Sphinx	Monstre a tete de femme
		Le Basin	Entrelacement epais
		Les Nymphea	Corsage de Uierge
		Les Tornelia	Cheveux de Nereides
		Palmiers et Bambous	Attitu des chancelantes d'amants enlaces
		Fougere	Dames vertes
		Petrides	Larges jupes gqrnies de garnies de volants reguliers
		Alsophilia Begonia	Muettes et immobiles au bord de l'allee attendaient l'amour
		Caladum	Meurtrissures, paleurs
		Bananiers	Parlaient doux comme du velours

الفنية ، فالفرنسية والإنجليزية تفرق بين أنواع الكراسي والمقاعد المختلفة(Chaise, Fauteuil, bergere, chauffeuse, tabouret, banquette, siege, pouf, ployant, etc ......) ولكل من هذه الأنواع طرز مختلفة بالإضافة إلى تسميات الأجزاء المختلفة لكل من هذه الأنواع هذا بالأضافة إلى أنواع الأقمشة التي تكسوها ، وتمتد القائمة إلى جميع مظاهر الحياة الغربية المعيشية . وبدخول مظاهر الحياة الغربية إلى الحياة المصرية من خلال الماديات والثقافة والأدب والروايات بكل ما تحوى من مفردات وأوصاف واجهت الكاتب صعوبة فى التعامل معها من حيث التعبير لغوياً عنها وإدخالها فى نطاق عالمه التخييلى حيث أن العرب لم يعرفوا هذه الحياة ألواناً تمكنهم من أن ينقلوها إلى لغتهم أو يستحدثوا لها مفردات واصفة . فلا يوجد فى اللغة مقابل أنواع المقاعد المذكورة[45] ولا شك أن البيئة بالنسبة إلى بلزاك وفلوبير وزولا وجلزورذى كانت تتمثل فى «الأشياء» فان المفارقة بين حياة إيما وحياة

القصر تتجسد على نحو ما فى المائدة المعدة للعشاء ، ووصفها يعين على تمثيل الدوافع النفسية التى كانت وراء تحركات البطلة .

«فى الساعة السابعة قدموا العشاء . . . فشعرت إيما وهى تدخل بلفحات الهواء الحار تكتنفها ممزوجة بشذا الزهور ورائحة اللحوم وعش الغراب»(٤٦)

ويتناول فلوبير بعد ذلك وصف ألوان الأطعمة بالتفصيل فقد اهتم الكتاب الواقعيون بوصف مظاهر الحياة المعيشية حيث أنها تؤثر فى مشاهديها والصراع بين الشخصية والبيئة يتشكل من خلال تصارعه مع هذه الأشياء التى تمثل قوة الحياة الاقتصادية . أما عند نجيب محفوظ فالبيئة ليست مجسدة فى الماديات المحيطة بالشخصيات فكما أسلفنا لانجد من مظاهر الحياة المادية المعيشية سوى ظلال بعيدة متناثرة . وقد نقرأ صفحات من الثلاثية دون العثور على مقطع وصفى واحد . أما روايات بلزاك وفلوبير وزولا وجلزوورذى فلا تخلو صفحاتها من إشارة واصفة : طالت أم قصرت . مما دعا كثيرين من الباحثين إلى تناول دور الأشياء فى روايات هؤلاء الكتاب .

٣- الأشياء فى الرواية الواقعية :ـ

تملأ الأشياء المكان .

«الشىء هو عنصر من عناصر العالم الخارجى عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه»(٤٧)

ويؤدى الشىء دوراً مزدوجاً فى الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعة فى العالم الخارجى ـ كما سبق أن أوضحنا ـ وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة فى النص : إذ يجب أن يكون حاملاً لمعنى . فإن الأشياء قد تكون إشارية . والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة .

يمتلىء المكان إذن بمئات بل آلاف الأشياء ويزخر بها العالم الخارجى وتمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان . فبخلاف ما يوجد فى المنازل من أثاث وأدوات مائدة وملابس ومأكولات ومشروبات وأدوات زينة وأوان ، وأدوات كتابة وقراءة وآلات مهنية يستخدمها كل عامل فى مزاولة حرفته (قاطرة السكة الحديد فى «الوحش البشرى» لزولا أو «عالم التجارة والاقتصاد» فى جلزوورذى) فهناك المكاتب والمطاعم والحوانيت والدكاكين المختلفة التى يدخلها الإنسان ويخرج منها يقضى فيها حاجيات حياته اليومية . يبتاع لوازمه ، ويقضى مصالحه . ومن هنا تدخل الأشياء المرتبطة بكل هذه العوالم المختلفة عالم الرواية .

وتدخل الأشياء العالم الخارجى فى عالم الرواية وتساهم فى خلق «المناخ» العام . هذا بالإضافة إلى دور هام وخطير إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجى إلى رموز(٤٨) فإذا كانت فى بعض الأحيان مفسرة وموحية فأنها سواء كانت أشياء من الطبيعة (نباتات أو أشجار أو صخور أو زهور . . . الخ) أو من صنع الإنسان فأنها تنقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى ، وتصبح لها كثافة تتجاوز المعنى المعجمى للكلمة . فإن السوط والفنيار يأخذان بعدين فى مدام بوفارى الأول نفسى يرتبط برغبة إيما بوفارى الجنسية . (أتخذ السوط رمزاً قضيبياً رأى فيه جان ميشيل آدم رمزاً فروديا) ، والثانى إجتماعى يمثل الرغبة فى البذخ والغنى والحياة الرغيدة .

ومن قراءة الثلاثية وجدنا الأشياء غائبة إلى حد بعيد ، فالأماكن خالية من الأشياء عدا الأساسيات . فإذا قرأنا وصف حجرة أمينة نقع على ذكر قطع الأثاث الرئيسية فقط دون الإسهاب فى وصفها ويغفل تماماً ذكر الأشياء الصغيرة التى لاتخلو منها حجرة كهذه . فان حجرة أمينة مبسطة إلى أبعد حد . ليس فيها ما يذكر بصاحبتها ، فليس فى الغرف أو الحجر أشياء تربطها بأصحابها أو باستخدامهم الشخصى ، أنها أشياء سلبية أقرب إلى الديكور العام الصامت . فدكان السيد أحمد ليس فيه ما يشير إلى شخصه . وليس فى مجلس القهوة ما يربطه بأفراد الأسرة دون غيرهم من الناس . ولا شك أن هذه العمومية فى الوصف أضفت على صور نجيب محفوظ صبغة تجريدية جعلت نسيج وصفه مختلفاً أختلافاً كبيراً عن نصوص الواقعيين الذين يقال أنه متأثر به . وقد أرجع أندريه ميكل(٤٩) هذا العرى إلى سببين : -

الأول : فقر البيئة الإجتماعية وعوز الأبطال وخلو هذه البيئة من الأشياء التى يمكن للروائى أن يتناولها بالوصف .

والسبب الثانى : هو أن الكاتب يظهر من خلال هذا العرى احتجاجاً منهجياً على الأشياء ويثور عليها .

ونرى أن فى السبب الأول نوعاً من التبسيط المخل لحقيقة القضية . حيث أن بعضالكتاب الواقعيين قد تناولوا فى رواياتهم بيئات فقيرة كل الفقر ولم يعجزوا عند وصفها لفقرها ، بل برع بعضهم فى استنباط تقنيات خاصة لعرض هذه البيئات مهما كانت بساطتها وفقرها بل لفقرها بالذات . واختص زولا بوصف أوساط العمال وخاصة وسط الطبقة الشعبية ، وبرع فى وصف المساكن والملابس والمأكولات . ويلعب المسكن دوراً هاماً فى رواية «المطرقة» لزولا حيث أن البطلة تنتقل من مسكن إلى مسكن أدنى ، حتى تلقى حتفها فى حجر تحت بئر سلم عمارة آيلة للسقوط .

وقد تأخذ الثورة على الأشياء أشكالا مختلفة فقد ربط الواقعيون بين الأشياء وحب

الاقتناء . والأشياء توجد لكى تقتنى وهذا يبدو واضحاً كل الوضوح فى رواية جلزوردى . فأطلق على الجزء الأول من ثلاثيته عنوان «صاحب الأملاك» . ويهوى «سومز» اقتناء اللوح الفنية ، وجمع التحف الفضية . وتمتد فكرة الاقتناء من الأشياء إلى البشر . فآل فورسايت يمتلكون المنازل والأثاث والتحف الفنية والمنازل الريفية والخيول والعربات وأيضا الزوجات والأبناء . فالبشر يتحولون إلى سلع مقتناة مما يدفع إلى الثورة والتمرد وهذا منشأ الصراع بين «سومز» وزوجته «ايرين» وسبب تصدع حياتهم المشتركة ، بل وتنتهى الرواية بحريق يلتهم الصور التى اقتناها سومز ويموت فى محاولة أنقاذ مجموعة صوره المحبوبة . وينقسم عالم الرواية إلى الذين يقتنون والذين لايقتنون . ولايترك جلزوردى مجالاً إلا أشار فيه إلى هذه الحقيقة . إن الرغبة فى الاقتناء ، وسحر الأشياء للشخصيات يمثل عنصراً هاماً فى نسيج الرواية الواقعية . فالعملات الذهبية التى يهديها السيد جرانديه إلى ابنته فى عيد ميلادها تمثل محوراً هاماً فى الرواية ، حيث أن أوجينى ستهدى العملات لابن عمها بعد إفلاس أبيه وانتحاره وستفجر هذه الحادثة الدراما التى ستؤدى بالسيدة جرانديه إلى مرض الموت .

ونجد أيضا أسراف مدام بوفارى ورغبتها فى شراء الملابس والأثاث وإغداقها على عشاقها يؤدى إلى إفلاسها وانتحارها ، فإنها تقرر أن تبتلع السم عندما يأتى الدائنين إلى المنزل للحجز عليه . ويمثل الانطلاق وراء بريق الأشياء وامتلاكها محركاً قوياً فى تطور الأحداث فى الروايات التى نحن بصدد دراستها . ولكننا لانجد مقابلاً لهذا الارتباط بالأشياء فى ثلاثية نجيب محفوظ . وعلى العكس من ذلك فإن المظاهر المادية لاتحتل مكان الصدارة فى الرواية مثلما تحتله فى روايات الواقعيين الغربيين وتظل فى نطاق العموميات والإشارات العابرة . ولكى نوضح هذه الفوارق بين معالجة محفوظ وإستخدامه للأشياء فى الثلاثية سنتناول بشىء من التفصيل ظهور الأثاث والمأكولات والمشروبات وما يصاحبها من أدوات المائدة وطقوس الاحتفالات التى تقدم فيها المأكولات عند الكتاب الذين ندرس أعمالهم .

١ـ الأثاث : يمثل الأثاث مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية ، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث[٥٠] حيث يعكس الأثاث الذى فرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التى يريد الكاتب تقديمها . بل قدم بلزاك قطع الأثاث القديم التى انتقلت من يد إلى يد واكتسبت تاريخا خاصا له دلالة أثناء تداولها من طبقة اجتماعية إلى أخرى ؛ من الارستقراطية المفلسة إلى البرجوازية الصاعدة . وقد أفرد صفحات طويلة لوصف الأشياء المتراكمة فى دكاكين تجار العاديات وفى سوق «الكانتو» دلالة على أفول نجم طبقة وصعود أخرى .

أما فى الثلاثية فلم يلجأ محفوظ إلى استخدام أى من هذه الدلالات . فليس للأثاث

تاريخ ولا ينتقل من يد لأخرى ، إنه لا يختلف من بيت لبيت ، ولا بين طبقة وأخرى أو من بيئة وغيرها . فلم ندخل قصر آل شداد لنراه من الداخل ونتعرف على كيفية تأثيثه وانعكاس الفارق الاجتماعى على ذلك (باستثناء لمحة عابرة رأينا فيها نجفة كبيرة)[٥١] . وبيوت العوالم والعوامة لاتختلف عن سائر المنازل . وينطلق شذا البخور فى بيت زبيدة كما ينطلق فى السكرية ويعبق حمام السيد مثلها .

٢ـ المأكل والمشرب : وهما يشكلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الإجتماعية وإلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها ، لما فى اختلاف الأصناف والأنواع من ارتباط ببيئة معينة وإشارة إلى مستوى أو طباع خاصة . وقد استخدم محفوظ اختلاف الأطعمة والأشربة للدلالة على بعض هذه الاختلافات الاجتماعية والبيئية : فخص آل شوكت بالديكة الرومية ، وكانت الشركسية من نصيب آل عفت وشوكت بل تشاجرت حرم شوكت مع خديجة عندما ادعت معرفة بيت عبد الجواد الشركسية قبل أن تقدمها لهم زينب[٥٢] ، وإن كان بيت السيد قد اشتهر بالطواجن والأوز المحشو . وكان الشاى والحلوى من نصيب الأستاذ الانجليزى مشاركا فيها الجنود والانجليز عندما عسكروا أمام بيت السيد . واستخدم محفوظ المشروبات لأداء نفس الوظيفة فى التمييز بين البيئات المختلفة . فصاحبت الشامبانيا موسيقى الأوركسترا الآتية من جروبى فى فرح عايدة شدّاد . وصاحب الويسكى جلسات الطرب كسمة من سمات الرجولة بالإضافة إلى المستوى الاجتماعى الذى ارتضاه دون غيره من أنواع الخمور . بل وتسامى السيد فوق المنزّل والمخدرات ولم نجد من أدمنها سوى زبيدة وشاركها فى تعاطيها عوالم التخت والطبقات الدنيا . وكان ياسين يتدانى فى سلم الخمور التى يحتسيها مع تضاءل امكاناياته المادية ، كما تعرف رضوان على الويسكى والكونياك مع تسلقة السلم الاجتماعى عندما تعرف على عبد الرحيم باشا عيسى .

ورغم أن محفوظ وظف المأكل والمشرب هذا التوظيف فى الثلاثية إلا أننا نجده لم ينح نحو الواقعيين فى وصف المأكولات وصفا تفصيليا ومناقشة الخمور وأصنافها . كما لم يضف على الخمر دورا هاما فى الثلاثية ، بينما كانت قوة محطمة عند بعض الواقعيين . إذ أفرد بلزاك وفلوبير وزولا فقرات وصفحات طوال لوصف المأكولات ، ووقفوا طويلا أمام الموائد المعدة والمآدب والحفلات وما صاحبها من طقوس اجتماعية لها دلالاتها الخاصة . ومن أمثلة ذلك وصف كعكة العرس فى حفل زواج ايما بوفارى ، أو وصف الأوزة المشوية فى رواية «المطرقة» لزولا . فنجد الأوزة تحتل مكان الصدارة فى الحفل ويقدمها النص على أنها شىء هام ، شىء شهى ، شىء مرغوب فيه . وتتوسط الأوزة المائدة ، والمدعوين ، والفصل ، والرواية كلها ، حيث أنها ترمز إلى البطلة وجميع ما تتطلع إليه . فالأوزة تشبه البطلة ولها نفس البشرة الناعمة الرقيقة البيضاء ، «بشرة فتاة شقراء»[٥٣] .

وقد استوى الاهتمام بالطعام فى الروايات الواقعية عند مختلف الطبقات

الاجتماعية . فبينما يضفى الفقراء على الطعام بريقا خاصا ورونقا ، يسقطون عليه إحباطهم ويحاولون من خلاله تعويض الكثير من حرمانهم ، يمثل الطعام لدى البرجوازية الصاعدة (ريفية أو حضرية) أساس مظهرها الاجتماعى الذى تتسامى به إلى التشبه بعلية القوم وتقتفى أثرهم سواء فى اختيار أنواعه أو التزام طقوسه .

وتخرج ثلاثية محفوظ على كل تقاليد الواقعيين هذه ويختفى منها وصف الطعام وتفاصيله . «عندما دعى المدعون إلى الموائد»[٥٤] فى فرح عائشة لا يذكر لنا محفوظ شيئا عما طعموا . وباستثناء إشارة عابرة إلى «الديكة الرومية» فى فرح عايدة لانعرف شيئا عما أكلوا . وأن الإشارة العابرة إلى بيت السيد عبد الجواد اشتهر بالطواجن تظهر المفارقة مع جلزوردى عندما يصف «ضلع الضأن المحشو» الذى عرف عن آل فورسايت .

> «إن واحدا من الفورسايت لم يدع إلى عشاء خلا من ضلع ضأن محشو . فإن فى ضخامته الشهية مايجعله يليق بالقوم «ذوى المركز الخاص» . مغذى ولذيذ ، وهو من الأصناف التى تبقى فى ذاكرة من أكله . شىء له ماضى ومستقبل مثل وديعة سمينة فى بنك . ثم أنه شىء يمكن أن يكون محل حديث ونقاش»[٥٥]

ويظهر لنا مثل هذا النص ، كيف اكسبه الكاتب دلالات اجتماعية الإحساس بالضخامة ، ذوى المركز الخاص ، مقارنته بالوديعة فى البنك .

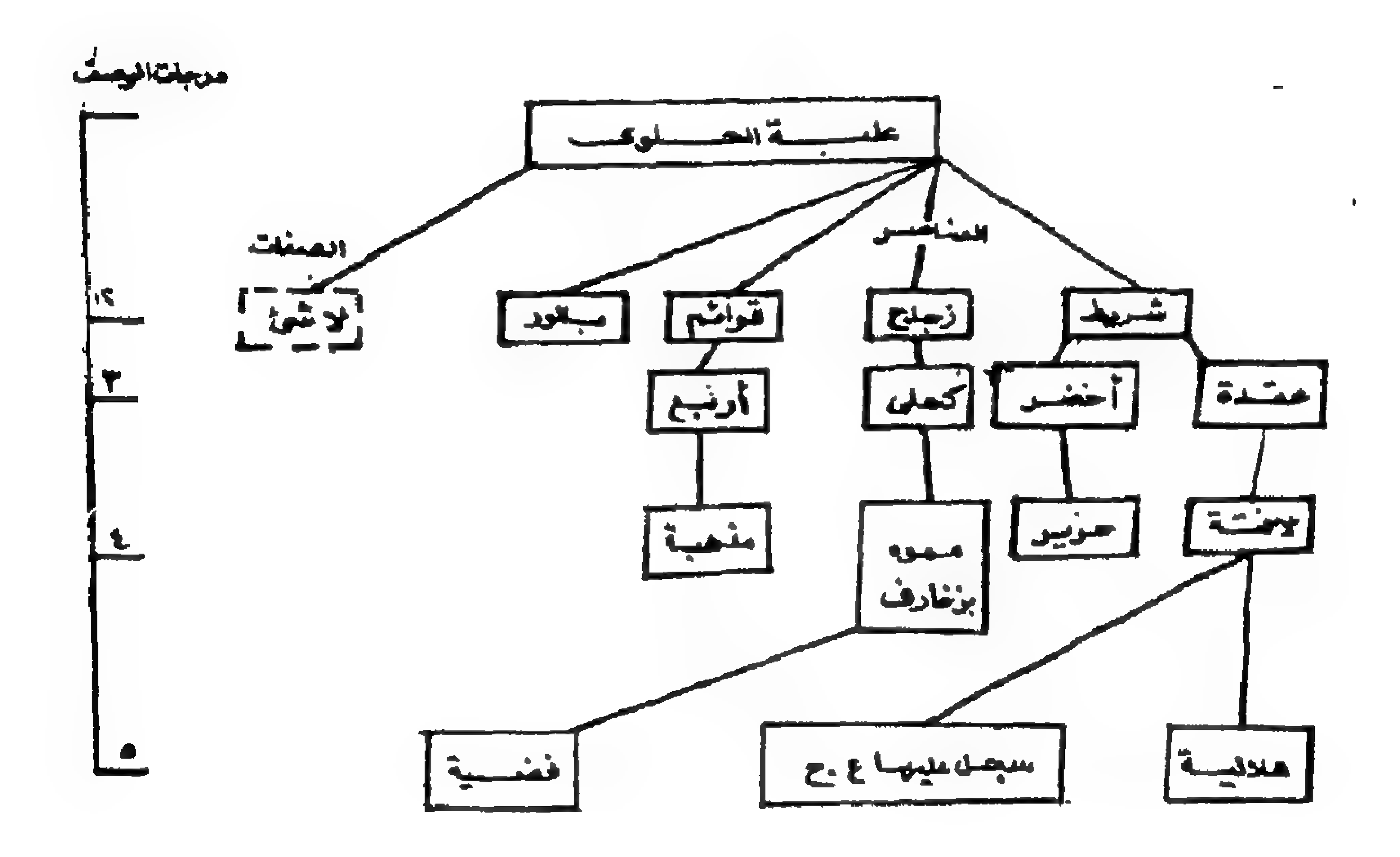
وكما أشرنا من قبل ، لعبت الخمر دورا هاما عند الواقعيين بخلاف ما تحمله من دلالات اجتماعية ارتبطت بألوان الشراب ومجالسه . اذ تمثل الخمر قوة محطمة تقضى على الأفراد وتؤدى إلى إنهيار الأسر وانحطاطها ـ وخاصة عند زولا ـ غير أننا نجد الخمر تصاحب أبطال الثلاثية دون أن تكون لها هذه الوظيفة المحطمة ، لم تتمكن من أى من شخصياتها واقتصرت دلالاتها على المدلول الاجتماعى وإنها سمة من سمات الرجولة والفتوة كما أسلفنا ، برىء منها ، وان افتقدها ، السيد وأصحابه تحت وطأة السنّ وأحكام الأطباء .

وإن كان محفوظ قد أفرغ المأكولات والشراب كثيرا من دلالاته وأهميته لدى الواقعيين فى الثلاثية ، فقد امتد الإغفال لترتيب المائدة وأدواتها ولم تحظ بعنايته وفقدت لديه أى دلالة اجتماعية أو رمز . وبخلاف ما يشير إليه «دورق الماء المثلج» من بخل آل شدّاد وعدم إكرامهم لضيوفهم فقد خلت الثلاثية من توظيف الموائد وأدواتها لخدمة الرواية .

ويستثنى من ذلك ماخص به محفوظ «علبة الحلوى» التى قدمت لكمال فى فرح عايدة من وصف مفصل لم يحظ به غيرها من «الأشياء» فى الثلاثية . فقد وجدنا وصف هذه العلبة تحليلا وصفيا لم نجده فى وصف أى شىء آخر . وقد ترجع عناية الكاتب هذه إلى الأهمية التى أضفاها كمال على هذه العلبة الفاخرة التى «وعدته بأن معبودته ستترك وراءها أثرا

خالدا كحبها وأن هذا الأثر سيبقى مابقى هو على الأرض رمزا للماضى غريب وحلم سعيد وفتنة سامية وخيبة رائعة»(١) . وقد دعانا تفرد هذا الوصف إلى أن نقوم بتحليله وفقا لشجرة الوصف التى استخدمناها فى تحليل وصف فلوبير لقبعة شارل بوفارى(٥٧) .

«علبة من البللور على قوائم أربع مذهبة ، مموه زجاجها الكحلى بزخارف فضية وقد انعقد عليها شريط أخضر من الحرير سجل على لافته هلالية فى عقدته الحرفان الأولان لأسمى العروسين «ع . خ .» (٥٨)



وإذا كان وصف العلبة قد تدرج حتى الدرجة الخامسة فى شجرة الوصف ، فلم نجد فى الثلاثية سوى مقطعين تلياه فى التدرج إلى الدرجة الرابعة فى الوصف . ومن الملفت اتفاق هذين المقطعين الفريدين فى أنهما قدما من خلال منظور إحدى شخصيات الرواية ولم يقدما على لسان الراوى ، كما اتفقا فى أن كلتا الشخصيتين لم تكونا تريان المنظر للمرة الأولى بل كان قد سبق لهما رؤ يته وألفته وجاءت دقة الوصف من حدة انطباع الطفولة ، والرؤ ية بعين الطفل وخياله معا .

والمقطعين اللذين نشير إليهما هما : -

رؤ ية ياسين لحجرة الضيوف فى بيت أمه عند زيارته للحجرة بعد غياب دام أحد عشرة عاما ، فجاءت رؤ يته لها من عين الطفل الذى كانه وما يذكره عنها .

انه لايذكر من الأثاث القديم إلا مرآة طويلة تثبتت فى حوض مذهب تنبثق من ثغرات فى سطحه ورود صناعية مختلفة الألوان ، وتركز فى زاويتيه المتباعدتين فنانير تتدلى من اعناقها أهلة بللورية .... (٥٩)

رؤ ية كمال (الطفل) لبيت السيد محمد رضوان عندما أرسله فهمى رسولا إلى مريم .

لم يكن البيت بالغريب عنه ، فطالما تسلل إلى فنائه الصغير حيث تنزوى فى ركن عربة يد مندثرة العجلات كان يركبها مستعينا بخياله على إصلاح عجلاتها وتحريكها حيث شاء .... ، فكان يألف البيت بحجراته الثلاث التى تتوسطها صالة صغيرة وضعت بها ماكينة خياطة .... (٦٠) .

وتبين قراءة النصين مدى ذاتيتهما . إذ ينتقى المشاهد الأجزاء التى تستوقف انتباهه ، وهى ليست أعم الأشياء ، ولا أهمها ، ولايتم تحليلها وتقديمها للقارىء من نظرة موضوعية ، بل تقدم من خلال رؤ ية شخصية ذاتية ، لها ترتيب الأولوية والأهمية الخاصة بها والمرتبط بطفولتها ومراتع لهوها ولعبها . وبذلك تفرد هذين المقطعين الوصفيين عن غيرهما من الأوصاف التى جاءت فى الثلاثية ، وانفردا بحيوية وعمق وذاتية إفتقدناها تماما فى باقى مقاطع الوصف التى جاءت هيكلية متشابهة مجردة . كما وظف محفوظ فى هذين المقطعين توظيفاً فنياً إمتد إلى جوانب التركيب الكلى للنص . وقد يرجع ذلك إلى استخدام عين الطفل التى ألغت الخط الفاصل بين الواقع الذى تراه عيناه والذاكرة التى تستعيد شريط الذكريات التى تجمع الماضى الفيزيقى والوقائع التى صاحبته ، وإلى خيال الطفولة الجامح الذى يعبث بالفوارق بين الحقيقة والتخيل . وكل ذلك أبرز المفارقة الكبيرة بين حيوية الوصف وإستخداماته فى هذين المقطعين وباقى المقاطع الوصف الخامدة فى غير هذين الموضعين من الثلاثة .

ومن الأوصاف الحية التى تميزت عن غيرها فى الثلاثية وصف الطريق من خلال عينى ياسين(٦١) الذى أورده محفوظ فى أربعة عشر سطرا وجاء وصفا ذاتيا قدم فيه اللون والرائحة وبناه حول صورة بلاغية توحد بنيته وهى صورة التيه .

٤ ـ الصور الوصفية للطبيعة ودلالاتها :ـ

دارت كل أحداث الثلاثية فى مدينة القاهرة ، وانحصرت فى أحيائها القديمة ، فلم يخرج أبطالها من قاهرة القاطميين سوى فى لمحات عابرة إلى قصر شدّاد فى العباسية ، أو رحلة إلى الهرم أو زيارة سريعة للجامعة ، ومنزل فى المعادى وآخر فى حلوان . وعندما ذهب السيد إلى بور سعيد لبعض أعماله ، تركه محفوظ يذهب وحده واصطحب قارئه لزيارة

الحسين مع أمينة . بل عندما خرجت شخصيات الثلاثية خارج قاهرة الفاطميين أظلمت البانوراما العامة وسلط محفوظ شعاع ضوئه على ابطاله فرآهم القارىء وسط مسرح مظلم . فلم نر القاهـرة التى اخترقـوها فى طـريقهم إلى الهرم أو المعـادى أو حلوان ، وإنما رأينـا شخصياته كأنما تتحرك فى فراغ . وعندما ركب كمال الترام متوجها لحضور احتفال عيد الجهاد لم يقل لنا محفوظ إنه ذاهب إلى بيت الأمة ، بل إلى حفل يخطب فيه النحاس باشا ، ولم نتعرف على الترام بضوضائه ومحطاته ، والركاب وهى تصعد وتنزل ، جلس أم وقف ، فى أى درجة ركب الترام ، لم نر ديوان الحريم ، شكل المقاعد ، زمارة الكمسارى ، المدينة التى اخترقها والشوارع والأحياء التى مر بها .

وأقصى ما وصف عندما توجه كمال لزيارة آل شدّاد فى العباسية :

«طوت سوارس شوارع الحسينية ، ثم أخذ جواداها المهزولان يخبان فوق أسفلت العباسية والسائق يلهبهما بسوطه الطويل . كان كمال جالسا فى مقدمة العربة على طرف المقعد الطويل فيما يلى السائق ، فأمكنه أن يرى بلفته من رأسه ـ فى غير جهد ـ شارع العباسية ممتدا أمام عينيه ؛ فى اتساع لاعهد للحى القديم به وطول لايلوح له منتهى . أرضه ملساء ، وبيوته على الجانبين ضخمة ذوات أفنية رحيبة بعضها يزدان بحدائق غنـاء»[٦٢] .

وأمينة التى احتاجت إلى أن يصحبها دليل لتزور الحسين ، وكان تجوالها فى الحى بصحبة كمال مغامرة خطيرة وخيمة العواقب ، خرجت وحدها مطرودة من بيت السيد . . . . ودخلت بيت أمها فى الخرنفش !

بل أننا لم نر القاهرة القديمة ، وإنما وصف لنا الشارع الذى تراه أمينة من بيتها فى بين القصرين ، والشارع الذى تراه عائشة من نافذتها فى بيت آل شوكت بالسكرية . ولم يزد قصر الشوق عن إسم فى مخيلة القارىء .

وإذا كانت المدينة بأحيائها وطرقها ومنازلها وكل ملامحها لقيت هذا الإغفال فى ثلاثية محفوظ ، فلم تكن الطبيعة بأسعد حظا . فلم يذكر لنا منها سوى حدائق المنازل التى قدمها فى صورة هيكلية شاحبة فى بضع كلمات آلية متماثلة . فبينما كانت حديقة قصر آل شدّاد .

«رحيبة تراءت رؤوس أشجارها العالية من وراء سور رمادى . . . الحديقة المترامية والصحراء الغارقة فى الأفق ، وتعرض هنا أو هناك نخلة سامقة أو لبلاب متسلق جدار أو جدائل ياسمين مسترسلة فوق سور[٦٣]»

نجد حديقة منزل محمد عفت :

«السور العالي الذي يخفي ماوراء ـ خـلا رؤوس الأشجار العالية ، أما هذه الحديقة المظللة بأشجار التـوت والجميز والمهندسة بأشجار الحناء والليمون والفل والياسمين فشأنها عجـب»[٦٤]

ولم تحظ حديقة بيت عبد الرحيم باشا بحلوان بأكثر من :

«تكتنفـه حديقة أزهار»[٦٥]

ورأينا حديقة منزل فوستر في المعادى :

« . . . . أرض فضاء معشوشبة ، تكتنفها من الجانبين أشجار الصفصاف والنخيل[٦٦]»

وبذلك طمست معالم الطبيعة في الثلاثية . فلم نر الصحراء عند زيارة الهرم أو النيل في زياراتنا المتكررة للعوامة ، لم نر السماء . وإن كان محفوظ قد أوجز كل هذا الإيجاز في وصف هذه الحدائق ، فقد كان أكثر إسهابا عندما قدم حديقة السطح التي صنعتها يد أمينة بستانا معروشا ربت فيه أليف الطير من دجاج وحمام :

« . . . . بدأت أول ما بدأت بعدد قليل من أصص القرنفل والورد ، وراحت تستكثر منها عاما بعد عام حتى نضدت صفوفا بحذاء أجنحة السور ونمت نموا بهيجا ، وخطر لخيالها أن تقيم فوق حديقتها سقيفة ، فاستدعت نجارا فأقامها ، ثـم غرسـت شجرتـي ياسمين ولبلاب ، ثم انشبت سيقانها في السقيفة وحول قوائمها ، فاستطالت وانتشرت حتى استحال المكان بستانا معروشا ذا سماء خضراء ينبثق منها الياسمين ويتضوع في أرجائها عرف طيب ساحر . هذا السطح بسكانه من الدجاج والحمام ، وبستانه المعروش هو دنياها الجميلة المحبوبة[٦٧]»

ورغم أن الخروج إلى الطبيعة الواسعة ، الحقول الصحارى والغابات والأنهار والبحار ليس من تقاليد الرواية الواقعية التي انحصرت إلى حد بعيد في نطاق المجال الإنساني ، وتمثل المدنية بمحيطها الإنساني الوحدة المكانية لوقوع الأحداث ، إلا أن وصف محفوظ للطبيعة التي اختارها ممثلة في بضع حدائق ، جاء فقيرا جدا بالنسبة لتقاليد الروائيين الواقعيين . وإن نظرة إلى وصف بلزاك لحديقة منزل السيد جرانديه[٦٨] أو فلوبير في وصف لرحلة إيما بوفاري من ابونفيـل إلى مدينة روان الذي قدم فيه مشاهد الطريق وصورة المدينة التي برزت أمامها عند وصولها[٦٩] ، لتبرز الفارق الكبير في تقنيات الوصف التي استخدمها محفوظ فـي الثلاثية عن أساليب الواقعية .

وقد وقفنا في الثلاثية ببعض الصور الوصفية للطبيعة اختلفت عما قدمناه وانفردت

بصفات صبغت الوصف بلون غنائى عاطفى وشحنت النص شحنة رومانسية تتمثل فى استخدامات خاصة فى الوصف .

«مضت فترة صمت لم يسمع خلالها إلا حفيف الغصون وشخشخة أوراق جافة وزقزقة عصفور[٧٠]»

«يسيران جنبا إلى جنب فى شارع السرايات تحف بها أشجار الطريق الباسقة وترنو إليهما من فوق أسوار القصور عيون النرجس الساجية وثغور الياسمين الباسمة فى هدوء عميق[٧١]»

«ياه ما أعظم هذه الأشجار الباسقة على الجانبين تتعانق أعاليها فوق الطريق فتنشر سماء الخضرة اليانعة ، وهذا النيل الجارى مكتسبا من وشى الشمس غلالة من اللآلىء[٧٢]»

ويفسر لنا هذه الصبغة الرومانسية فى الوصف أنها وردت من منظور كمال العاشق فجاء رؤية ذاتية من خلال عين الشخصية فتلونت بعاطفتها وصبغت بمشاعرها .

ونلاحظ ما فى هذه المقاطع من سمة رومانسية ، فان زقزقة العصفور وخشخشة الأوراق وحفيف الأشجار بالإضافة إلى عيون النرجس وثغور الياسمين ، واتصاف الأشجار «بالباسقة» بينما كانت لاتوصف بأكثر من «العالية» فى مواضع الوصف الأخرى للحدائق ، يؤكد هذه السمة . ولاشك أن الرومانسية التى تتسم بها تجربة كمال العاطفية انعكست فى هذا الوصف الشاعرى للطبيعة الذى لم يظهر فى مواضع أخرى . إن مثل هذا الوصف الرومانسى لم تخلو منه الرواية الواقعية لجأ كتاب مثل فلوبير وبلزاك الى هذا الأسلوب ، ولكنه كان يوظف توظيفا خاصا ، وهو خلق مفارقة بين عالم الواقع الذى تعيش فيه الشخصية وعالم الحلم والخيال فإن إيما بوفارى تضفى على الطبيعة ألوانا من الحلم والرونق تفصل بينها وبين عالم حياتها اليومية ، ومن هنا تأتى السخرية . ولكننا لانشعر بنفس المفارقة عند محفوظ . بل إن العناصر التى يستخدمها فى هذه المقاطع أقرب ماتكون إلى العبارات الجاهزة ، جاءت لمصاحبة بعض المواقف التى تقترب إلى الشعرية الغنائية . حيث أن وظيفة الوصف هنا تختلف عنها فى المقاطع الوصفية التى تتناول المنازل ذلك أن وظيفة الوصف عند تقديم المنازل هى تحديد إطار وقوع الأحداث قبل كل شىء ، أما وظيفة هذه المقاطع فقد إختلفت . فهى لاتمثل الأطار العام للحدث ـ فالمكان محدد سبقا ـ ولكن وظيفتها هى أن تصاحب مشاعر الشخصية وتعكسها . ولا شك أن هذه الوظيفة تعود إلى الأصل الرومانسى للأحساس بالطبيعة ودورها ذى البعد الرمزى عند الرومانسيين الذى أدى إلى إمتداد الصور الرمانسية عبر العصور . أما عند الواقعيين ، فإن الأشياء هى التى غزت الرواية وإحتلت مكان الصدارة ، وأخذ دورها يكبر ويتضخم ، وتفاقم حتى

أصبحت هى الشاغل الأكبر لكتاب الرواية الجديدة .

٥ ـ علاقة الرسم بالوصف :ـ

وفى هذا المقام لابدّ لنا أن نلاحظ إرتباط الوصف بفن آخر لصيق به وهو الرسم . فكثيرا ماربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث أن الأدب لون من التصور ولاشك أن هذه العلاقة أكثر لصوقا بالوصف على وجه الخصوص . حيث أن الوصف هو محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجى فى لوحة مصنوعة من الكلمات وقد أكد الروائيون على هذه العلاقة تأكيدا يظهر فى كتاباتهم وأساليبهم ، فكثيرا مايرد ذكر الرسم والنحت فى أوصافهم . ويجب ألا ننسى أن «الواقعية» من حيث أنها حركة معينة بدأت فى الرسم وانطلقت منه وأخذت تسميتها منه . ويقول هنرى ميتران عن زولا : «إن أصدقاءه الرسامين شابان وسيزان وبازيل ومانيه وبيساروه ورينوار وفانتان لاتور هم الذين علموه كيف ينظر إلى الحياة الحديثة ، وأن ينظر اليها بعين الرسام الحاذق الذى يحسن ملاحظة العلاقة بين الأشكال والألوان والحركات والظلال والضوء . فأسلوب زولا هو أسلوب هؤلاء الرسامين(٧٣) فالكاتب عندما يصف لايصف واقعا مجردا ، ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا متأثرا بالفنون التشكيلية فنستطيع أن نقول أن الوصف فى الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعى . ويقول «رولان بارت» إن الكاتب عندما يبدأ فى عملية الوصف لابدّ أن يضع اطارا حول المشهد الذى يريد أن يصفه :

«يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور . ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه . . . . وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع بل هى تقليد صور (مرسومة) للوقائع(٧٤)» .

وتؤيد الإشارات العديدة إلى الرسم والنحت التى نجدها فى المقاطع الوصفية هذه العلاقة . فمثلا يقارن فلوبير مدينة رووان بلوحة ساكنة . وكذلك جلزورذى عندما يصف غرفة جوليون العجوز ، فيرى أنها تشبة لوحة لرمبران .

وقد لاحظ د . س . بلاند فى مقاله «تعريض رقبة القارىء : للخطر وصف الخلفية فى الرواية»(٧٥) أن الوصف فى الرواية يتطور مع تطور الرسم . ويرصد بعض المعالم المشتركة بين الوصف فى رواية القرن الثامن عشر ورسم المناظر الطبيعية المساة «المشاهد المزاجية» ويقارن أيضاً بين وصف فرجينيا وولف والرسم التعبيرى . ويقول بلاند : إن عمل الرسام يأتى فى المرحلة الأولى ليثقف عين الكاتب . ويرى روجيه جارودى(٢) أن ثمة علاقة توافق بين نظرة الآن روب جرييه الروائى وفرناند ليجيه الرسام إلى الأشياء فى ظهورها مستقلة عن سياقها البشرى أى فى «تشييئها» غير أن جارودى يجد ثمة اختلافاً بين الروائى

والرسام فى الأهداف والأساليب .

ولا يمكن أنكار علاقة الفنون وارتباطها وتكاملها والتفاعل الذى يقوم بينها مما يصبح عملية تلقيح وإخصاب بين الفنون . والذى لاحظناه فى الثلاثية هو عدم وجود إشارات إلى الفنون التشكيلية بالإضافة إلى عدم الالتفات إلى الشكل أو اللون ، والظلال أو علاقات الأشياء من حيث مواضعها مع أن الفنون التشكيلية تقوم على تفاعل هذهالعناصر . وقد تعود هذه الظاهرة إلى ابتعاد القصاص عن مجال الفنون التشكيلية وقد أكد الأستاذ يحيى حقى على هذا الانفصام ويرى أن ذلك زاد صعوبة مهمة القصاصيين . فهو يرى أنهم كانوا يعيشون فى شبه عزلة عن أبناء الفنون الأخرى[٧٧] وتؤيد قراءتنا للثلاثية ذلك فإننا لم نشعر من قراءتها أن محفوظ مهتم بالفنون التشكيلية أو تابع حركتها فى مصر أو الخارج .

وقد حاول الأستاذ بدر الدين أبو غازى أن يستنبط من قراءة نصوص محفوظ علاقة بين أعماله والفنون التشكيلية فيقول عن وصف حجرة أمينة فى بين القصرين .

> «هنا تتبدى ملكة التكوين التشكيلى - الإحساس بالمنظور وقدرة توزيع الظلال والألون - ويستقيم الوصف الأدبى لوحة متكاملة الأركان من هذه اللوحات التى تصور مداخل البيوت القديمة الاليفة وتجمع عناصرها وألوانها»[٧٨]

وفى تعليق أبو غازى هذا تجاوز لما فى النص نفسه من عرّى وهيكلية . فوصف نجيب محفوظ لا يتوقف عند تفاصيل الألوان ، ولا يقدم الأشكال والمنظور ولكنه يقف على العموميات والخطوط العريضة[٧٩] وسرعان ما ينتقل محفوظ من الوصف نفسه إلى مشاعر الشخصية وتحليلها بعيداً عن المنظر أو تفاعلها به وإلى تناول حركتها ومجيئها وذهابها .

إن وصف نجيب محفوظ يختلف إختلافاً كبيراً عن وصف الواقعيين وله خصائص تضفى على نص روايته سمات خاصة تأتى من تداخل عنصرى الزمان والمكان ولقد أحسسنا عند قراءة دقيقة أن الوصف فيها يتميز بإيقاع خاص يعطيها طابعها المميز . . .

٦ - علاقة المكان والزمان فى الوصف =الوصف «المتزمن» أو الصورة السردية .

إن المقاطع الوصفية فى النص الروائى تمثل وقفة زمنية ولذلك نجد نوعاً من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول الذى يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن ، وبين جذب المقطع الوصفى الذى يشد النص نحو الاستقصاء والسكون وكما لمسنا فى تحليل شجرة الوصف يستطيع الوصف أن يجذب النص ويجمده إلى مالا نهاية . ومن هنا يمكن أن نتنبأ باتجاهين :

-أحدهما يخضع لدفع الزمن «فيزمن» المقاطع الوصفية .

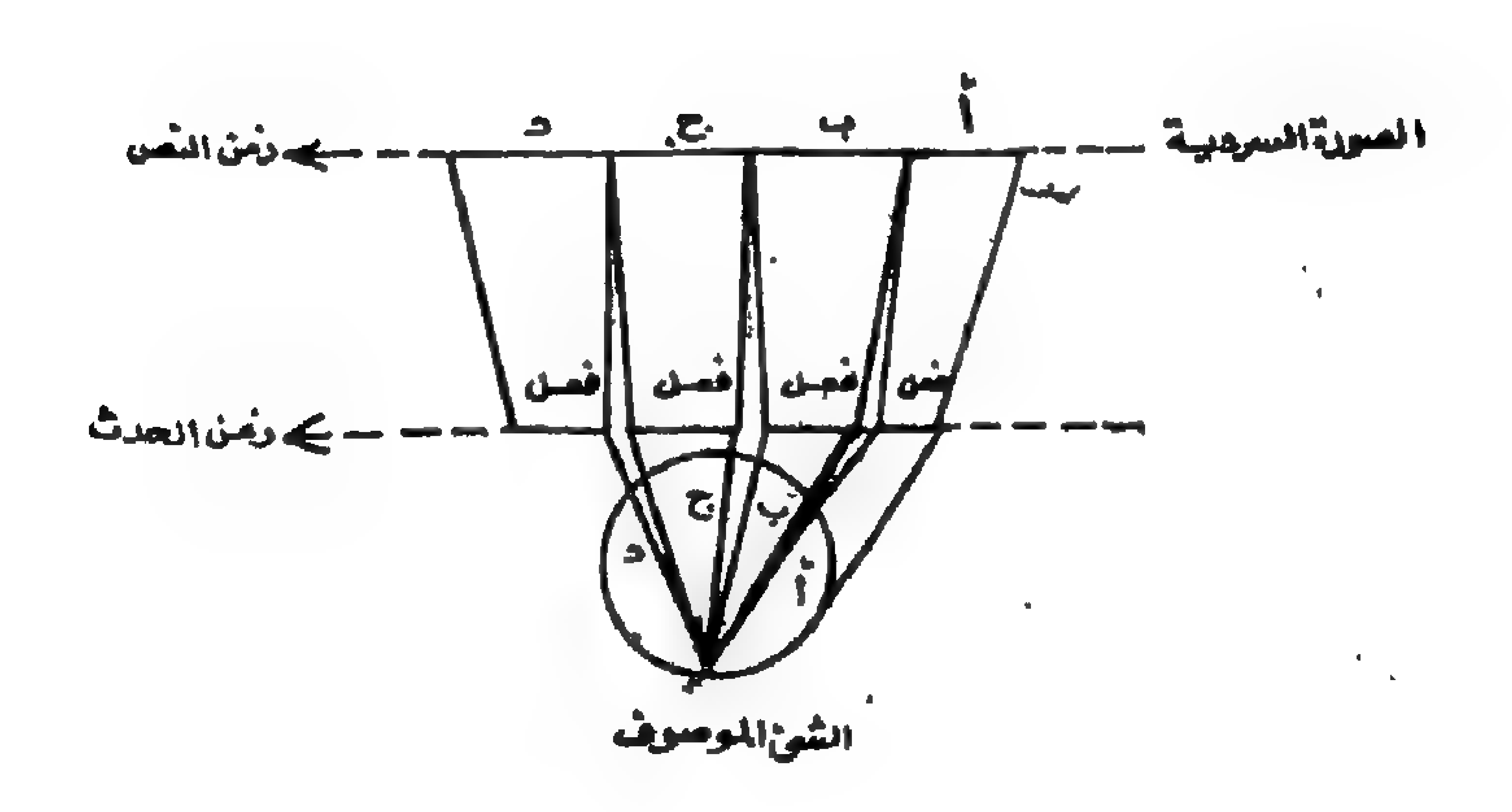
-والآخر يستسلم للاستقصاء «فيمكن» الزمن .

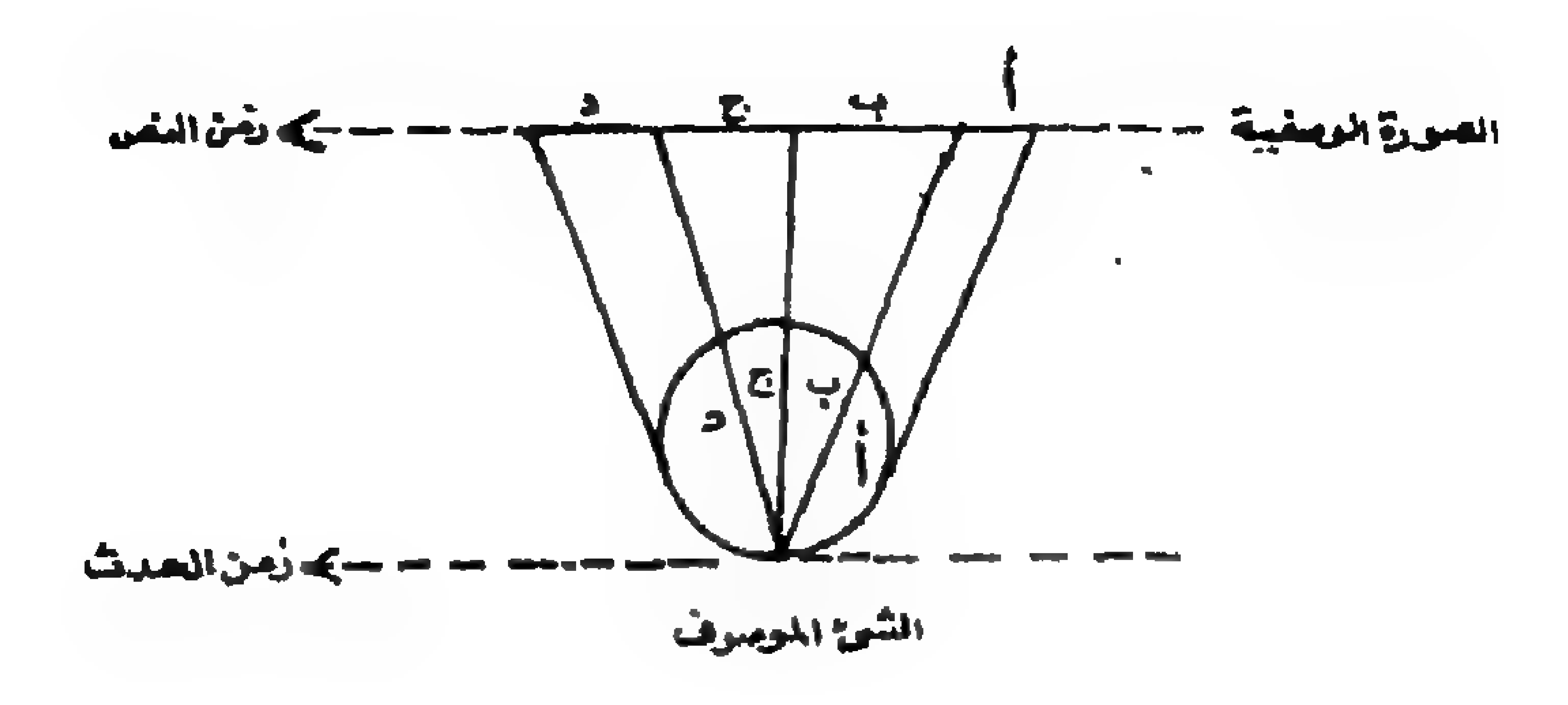
أما الأول فيعود إلى جذور قديمة وإلى تقاليد الملحمة الهوميرية . فيربط وصف الأشياء بالفعل . فإذا جاء وصف الملابس فإنما يأتى أثناء ارتداء الشخصية لها «راجع الألياذة وصف ملابس الأمير باريس وهو يرتديها متأهبا لخوض المعركة[80] . ومن أهم الأوصاف وأروعها فى الالياذة وصف درع «آخيل»[81] فهذا الوصف يستغرق صفحات بأكملها . وهو يروى لنا عن تصنيع الدرع فنشاهد إله النار «هيفايستوس» وهو يقوم بتشكيل الدرع قطعة قطعة . وبالاضافة إلى هذا التزمين ، وهو صناعة الدرع ، نجد مستوى آخر من التزمين : حيث أن الرسوم الذى يحفرها الإله زينة للدرع تمثل أشخاصاً قد دبّت فيهم الحياة فهم يـذهبون ويجيئون ويغنون ويقومون بأعمالهم اليومية ، وبهذا الأسلوب أضاف هـوميروس عنصـر الحركة على الوصف والتحم بالقص وأصبح بدوره قصا مستقلاً .

ويسمى جيـرار جينيت هذا الأسلوب من الـوصف . الوصف المسـرد ونستطيـع للإيضاح أن نسميه صورة سردية[82] .

وتختلف الصورة الوصفية عن الصورة السردية فى أن الأولى تصف ساكنا لا يتحرك . أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أى تصف الفعل .

وقد يتضح الفرق بين الصورة الوصفية والصورة السردية من الشكلين التاليين :[83]





أما فى الشكل الأول فالكاتب يسقط العناصر المكونة للشىء الموصف على النص الروائى فيخضع الوصف إلى خطية الكلمة والنص الأدبى وزمنيتها ، ولكننا فى نفس الوقت نجد توقفا فى زمن القص . فإن تجزئة الشىء إلى عناصره المكونة وتناولها تباعاً يفسد تناولها ككتلة واحدة ويخضعها للتزمين . ولكنه تزمين مفتعل ، لأنه لا يترجم حركة حقيقة . وقد يدخل الكاتب (وفى أغلب الأحيان يضطر إلى ذلك) ظرف الزمان على النص الوصفى دون أن يكون له فى الحقيقة معنى زمانى «ثم» و «بعد ذلك» . فبالرغم من أن الزمن الروائى متوقف فإن الزمن النصى يسير إلى الامام دون أن يتحرك القص . أما الصورة السردية فإنها تتميز بالحركة ، وإدخال الفعل فى المقطع الوصفى يزيل التوتر القائم بين القص والوصف ويوجه النص إلى الحركة .

ولا شك أن محفوظ قد زمن وصفه فى الثلاثة إلى أقصى حد . فأنه لا يصف الأشياء الثابتة ولكنه يصور الحياة أى الحركة . وقد فطن بدر الدين أبو غازى إلى هذه الحقيقة حين قال : «إذا كانت القاهرة هى المسرح الرئيسى لأحداث روايات نجيب محفوظ وقصصه فإن رؤاه لم تعلق بمشاهدها الخارجية وحدها ولكنه يغوص فى خباياها يصور حياة الشعب فى عباداته وفى مباذله ، تلتقى عنده كل المتناقضات التى تمنح الحياة إيقاعها الغريب»[٨٤]

فإذا كان هناك توتر بين السرد والوصف ، فإن السرد يتغلب عند محفوظ ، وسرعان ما ينتقل من الوصف الساكن إلى الوصف السردى . فوصف مجلس القهوة يبدأ بوصف للصالة والمجلس ثم ينتقل إلى الأبنتين «بينما جعلت خديجة وعائشة تستحثان الشابين على الفراغ من شربهم لتقرأ لهم الطالع فى فناجينهم راح ياسين يتحدث حينا ويقرأ فى قصة

اليتيمتين من مجموعة مسامرات التعب حينا اخر .»(٨٥) ويستمر محفوظ فى «وصف الجالسين وشربهم القهوة ونشاطهم فى هذا المجلس المحبب إليهم . ومثل هذه الصور التى تتناول حياة أفراد الأسرة فى كل نشاطاتهم تملأ صفحات الثلاثية . إن الوصف فى الثلاثية أقرب إلى التصوير السينمائى منه إلى أسلوب التصوير الفوتوغرافى أو الرسم . فالصورة عند محفوظ متحركة . إن وصف الطعام عند تناول الإفطار لا يتجاوز الثلاثة أسطر ، أما وصف تناول الشخصيات الأفطار فيشغل اثنين وثلاثين سطراً(٨٦) وإذا لم يتجاوز وصف ملابس السيد سوى كلمتين «جبة وقفطان» فإن عملية خلع الملابس تشغل ستة أسطر .

«ولما تدانت المرأة منه بسط ذراعية فخلعت الجبة عنه وطبقتها بعناية ثم وضعتها على الكنبة ، وعادت إليه ففكت حزام القفطان ونزعته وجعلت تدرجه بالعناية نفسها لتضعه فوق الجبة ، على حين تناول السيد جلبابه فارتداه ثم طاقيته البيضاء فلبسها وتثاءب وجلس على الكنبة ومد ساقيه مسنداً قذاله إلى الحائط . . .»(٨٧)

ولا شك أن هذا الأسلوب فى الوصف السردى يؤكد نوعية الثلاثية الخاصة . فإذا كانت المقاطع التى تمثل الصور الوصفية لم تتجاوز الأربعين مقطعاً فإن الصور السردية تمثل جزءاً كبيراً من الرواية وتلعب دوراً هاماً فى نسيجها . ذلك أن تراكم هذا الوصف السردى يركز على تصوير الشخصيات فى حياتهم اليومية ولا يركز على الأشياء الساكنة ، أو ما أسماه محمود أمين العالم «اللوحة الفنية التى تحرص على تصوير ملابسات وتقاليد معينة سواء كانت إجتماعية أو عائلية أو مزاجية . مثل مجالس الأنس من أصحاب المزاج ، ومجالس القهوة فى البيت ومجالس الخمارات ولعل دخلة السيد أحمد عبد الجواد على زبيدة فى بداية بين القصرين أو سهرات العوامة بين العالمتين زبيدة وجليلة من أمتع هذه اللوحات التسجيلية الفنية . أننا فى هذه اللوحات نستمتع بكنوز لا حصر لها من الأغانى والنكات وتقاليد مجالس الأنس . وتتكشف أمامنا أسرار عالم من عوالم حياتنا الاجتماعية والقومية التى إندثرت تماماً»(٨٨) .

فأن «اللوحة» فى الصورة السردية لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة وإنما تتناول الحياة أى الحركة ، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية :

«إتجهت المرأة نحو المرآة والقت على صورتها نظرة فرأت منديل رأسها البنى منكمشاً متراجعاً وقد تشعثت خصلات من شعرها الكستنائى فوق الجبين ، فمدت أصابعها إلى عقدته فحلتها وسوته على شعرها وعقدت طرفيه فى إناة وعناية ، ومسحت براحتيها على صفحتى وجهها كأنما لتزيل عنه ما علق به من آثار النوم»(٨٩)

فاننا نرى فى المثال السابق بعض الخصائص المميزة لأسلوب نجيب محفوظ فى الوصف فهذه الصورة تضع المرأة أمام عين القارىء وتدخل فى أدق تفاصيل حركتها . فيقف عند عملية فك المنديل وإعادة ربطه . ولا يقع التركيز فى هذه الصورة على المنديل نفسه ، وإنما على تعامل المرأة معه . فأنه يبدأ بالمنظر الكلى للمرأة واقفة أمام المرآة ترتب هندامها ، وهنا تظهر بعض تفاصيل لم نرصدها فى الصورة الوصفية فإن إدخال الواقع عند نجيب محفوظ يتجسد فى إدخال الحركات المميزة للشخصيات لا الأشياء المرتبطة بهم . وهذا يبدو واضحاً فى مشهد مثل مشهد فرح عائشة . حيث وصف المدعويين والمدعوات والمأكولات والمشروبات والمكان نفسه لا يتجاوز الإشارات العابرة أما الحركات والإيماءات والأنشطة المختلفة التى تقوم بها الشخصيات المختلفة فهى موضع إهتمام الكاتب . وإذا أردنا أن نلمس صورة عائشة فى ثوب الزفاف ، لا نجد وصفاً مستقلاً له ، وإنما يذكره متعجلا خلال مقطع أوسع يتناول خروج العروس من منزل أبيها ودخولها السيارة . فوصف الثوب لا يأتى منفصلا ، ولا يحمل دلالة أو معنى أو إشارة خاصة ، وإنما التركيز فى العبارة يسلط على الحركة والإيماءة

«فمرقت عائشة إلى السيارة فى سرعة خاطفة كأنما تخاف أن يشتعل فستان العرس أو قناعه الحرير الأبيض الموشى بالفل والياسمين تحت نظرات المتطلعين»(٩٠)

فالتركيز فى هذا المقطع يقع على «المروق» و «السرعة» والإحساس بالخوف على الرداء أما الفستان ذاته فذكره يدخل فى إطار الحركة ولا يستقل بنفسه ومن هنا نرى تفضيل محفوظ للشخصية المتحركة على الشىء مستقلاً عنها لأنها عنده هى الأهم .

ولا يقوم بناء الديكور فى ثلاثية نجيب محفوظ على الأشياء التى تملأ المكان ، وإنما على حياة الشخصيات اليومية . والتفاصيل الدقيقة التى يقف عندها محفوظ ، ليست تفاصيل الأشياء الساكنة ولكنها تفاصيل الحركات الدقيقة(٩١) التى تعطى للرواية إيقاعها البطىء . فإننا رأينا فى الفصل السابق أن نجيب محفوظ لا يلجأ إلى «التلخيص» ، أو إلى شحن فترات زمنية ممتدة فى مقاطع نصية مقتضبة ، حيث أن هذا الوصف السردى لا يهدف إلى تحريك الحدث إلى الأمام ، ولكن يلعب نفس دور الصورة الوصفية التى رأيناها عند بلزاك أو فلوبير أو زولا ؛ فمحفوظ ينفر من الوصف المطول يقول محفوظ :

«إنى أعلم أن بلزاك عبقرى وهو خالق الواقعية كلها لكن لم يكن بإستطاعتى أن أحتمله وهو يصف مشهداً فى ثمانين صفحة مثلاً . . . لقد قرأت مذهبه وإتجاهه بعد أن تهذب وتطور عند أناس غيره .»(٩٢)

هذا بالاضافة إلى أن محفوظ يرى أن اللغة العربية الكلاسية لغة تجريدية إلهية

مقدسة ، لم تخلق لوصف الحياة وجزئياتها وأن التراث العربي (ويضرب مثلا الأغاني وألف ليلة وليلة) لم يوجد فيه وصف مفصل لمظاهر الحياة .

«فإذا قرأت مثلا أن شاعراً دخل على أمير المؤمنين وأنشده قصيدة فخلع عليه الخليفة خلعة ما ، لا أعرف ما شكل العطفة التي دخل منها الشاعر أو حتى كيف دخل على أمير المؤمنين . أو هل كان هناك باب خارجي أو حديقة أو ممر حتى يصل إليه . والحجرة التي يجلس فيها الخليفة ما طبيعتها أو شكلها ؟ هل كان جالساً على ديوان أو جالساً على الأرض ؟ ماذا يوجد على الحائط ؟ ولا نستطيع أن نعرف نوعية الملابس التي كان يرتديها الخليفة أو الشاعر . ولذلك عندما بدأنا نكتب هذه اللغة ونطوعها للحياة اليومية ، وأن نصف بها الإنسان من أصابع قدمه إلى رأسه وحركاته وإيماءاته كان الصراع رهيباً .»(٩٣)

ولا شك أن في قول نجيب محفوظ شيئا من المبالغة حيث أن اللغة العربية لغة تصويرية وغنية بالمفردات الوصفية . وعرف الشعر العربي بالوصف الدقيق لكل مظاهر الحياة البدوية ولكن مشكلة الروائي هي بعد هذه المفردات عن واقعه وعن مظاهر الحياة الحديثة . وهناك من جانب آخر حصيلة هائلة من المفردات التي قد تنطبق على مظاهر الحياة اليومية ولم يلجأ إليها الكاتب لأنها اختفت من مفردات الكتاب ومن الاستخدام الشائع في اللغة واعتزلت حياتنا اليومية مكتفية بالبقاء بين جلدتي المعاجم (مثل الألوان المختلفة التي نجد لها قوائم مفصلة في كتب اللغة العربية ولا تظهر في لغة محفوظ) واستعاض محفوظ عن هذا الجدب في صراعه مع اللغة الكلاسية بأن أسقط وصف الأشياء الساكنة ، وركز على جانب آخر وهو الأفعال المتحركة . فإن الثلاثية تركز على الحركة والإيماءة على أنها تعبير عما يختلج في نفس الشخصية من مشاعر وصراعات وأحاسيس ، والحركة الظاهرة هي مفتاح لما يدور في النفس . فبينما لا يصف محفوظ دكان السيد أحمد عبد الجواد في تفصيلاته ، فإنه يصفه في نشاطاته المختلفة من مراجعة للدفاتر ومراقبة للمارة واستقبال للزبائن ومجاملة للزائرات وحديث مع جميل الحمزاوي وكل هذا الوصف يوصله إلينا في إطار الصورة الوصفية التي تذكرنا إلى حد بعيد بأسلوب الجاحظ في الوصف . إن الجاحظ الذي عرف بالتصوير ورسم المشاهد التي تقع أمام عين القارىء وعرف بالصور في «الحيوان» و «البخلاء» ، لم يكن يصور مناظر ثابتة ، بل كان يلجأ إلى التصوير السردي لأنه كان يريد أن يصور السلوك . والسلوك يتمثل في الفعل لا في الأسماء . في الحركة لا في السكون . وكان يرى أن السلوك أو الحركة هي التي تنم عن الخلق الظاهر والباطن . ونذكر هنا الصورة التي ساقها طه الحاجري في مقدمة كتاب البخلاء نموذجاً لفن تصوير الجاحظ للشخصية ورسمه لها وهي صورة الأسواري :

«وكان إذا أكل ذهب عقله ، وجحظت عينه ، وسكر وسدر وانبهر ، وتربّد وجهه ، وعصب ولم يسمع ، ولم يبصر ، فلمّا رأيت ما يعتريه وما يعترى الطعام منه ، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر والجوز والباقلّى . ولم يفجأنى قط وأنا آكل تمرا إلا استفّه سفّا ، وحساه حسوا ، وزدا به زدوا . ولا وجده كثيراً إلا تناول القطعة كجمجمة الثور . ثم يأخذ بحضنيها ، ويقلها من الأرض . ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا ، ورفعاً وخفضاً ، حتى يأتى عليها جميعاً . ثم لا يقع غضبه إلا على الأنصاف والأثلاث . ولم يفصل تمرة قط من تمرة . وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفاريق . ولا رمى بنواة قط ، ولا نزع قمعاً ، ولا نفى عنه قشراً ، ولا فتشه مخافة السوس والدود . ثم ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر ، وشحشحان صاحب طائلة . وكأنه عاشق مغتلم ، أو جائع مقرور .»(٩٤)

ويعلق طه الحاجرى «أنظر كيف استطاع الجاحظ بهذا الخيال المبدع أن يرسم هذه الصورة دون أن يغادر من مقوماتها شيئاً . . . وكأن لا فرق بين أن يقدمها إلينا فى هذه المجموعة المختارة إختيارا دقيقا والمؤلفة تأليفاً بارعاً من الألفاظ والكلمات وبين أن يرسمها مصور عبقرى بخطوط وألوان إلا أنها تمتاز هنا - ولا ريب - بالتعبير عن الحركة مما لا يد للتصوير به ولا قدرة عليه»(٩٥) وتعليقاً على تعليق طه الحاجرى : فإننا لا نجد فى هذا الوصف للجاحظ وقوفاً عند تفاصيل الهيئة الخارجية للشخصية الموصوفة أو لطبيعة المجلس نفسه أو ألوان الأطباق وطريقة تقديمها أو «الألوان والخطوط» كما يقول الحاجرى ، إنما الصورة كلها من أول كلمة «وكان إذا أكل ذهب عقله» صورة سردية تقف على الفعل وعلى السلوك وطريقة تناول الطعام ، ومما يؤكد هذه الخاصية فى أوصاف الجاحظ إهتمامه بالإيماءات والحركات : حيث أنه وضع كهدف لكتابه التعرف على «الصفات التى نمت على المتكلفين»(٩٦) فهو مولع بهذا النوع من البحث والتتبع للحالات النفسية الخفية . وتبين الحركات اللاشعورية المختلفة ، وملاحظة الصلة بينها وبين الحركات والسمات الظاهرة ، «من كلمة عابرة أو إشارة طائرة أو لفتة سريعة»(٩٧) ولا شك أن الجاحظ - وقد لقبوه بخالق النثر العربى - قد إستحدث أسلوباً نراه ممتداً إلى كاتب الثلاثية . حيث أن التفاصيل الدقيقة عند محفوظ تقترب من هذه الإيماءات التى عرف بها الجاحظ وأعطت صورة دلالتها الاجتماعية والخلقية . حيث أن الصور عند الجاحظ صور أخلاقية . ونرى أن محفوظ فى هذا المجال ينضوى تحت لواء الجاحظ وتقاليد النثر العربى فى الحكى والقص . فإن محفوظ على حق عندما يلاحظ خلو كتاب الأغانى وألف ليلة وليلة من الوصف . ولكن الذى يفتقده محفوظ هو من باب الصورة الوصفية . وهذا النوع من الوصف لم يصل إلى شكله المعقد

سوى فى رواية القرن التاسع عشر فى الغرب . فإذا عدنا إلى الرواية الغربية ما قبل الواقعيين فلن نجد فيها مقاطع الوصف المطولة . ومحفوظ لم يسلك سلوك واقعى القرن التاسع عشر فى هذا المجال وقد تكون هذه الظاهرة - أى التأكيد على عنصر الحركة - مما يفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية فى الأدب العربى . فالتصوير فى الشعر لا يخضع لعنصر الزمن . بينما التصوير فى النثر يركز على الحركة .

ويبدو لنا أن هناك عاملا آخر كان له أثر فى محفوظ روائياً هو السينما . فبينما لا يذكر محفوظ الفنون التشكيلية ، فانه نشأ فى جيل اكتشف السينما وتعرف عليها وأحبها . ومحفوظ من الذين يرون أن السينما تستطيع أن تحل محل الكتاب فى جميع المجالات سوى فى مجال «بعض المسائل الذهنية» وبما أن السينما فن الصور المتحركة فإن انعكاسها على الصورة اللغوية يؤدى إلى الصورة السردية ، وهذه الصورة تتصف عند محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يسمى فى التصوير السينمائى بالـ(Close up) أو الصورة عن قرب . وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره ، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة . فالتصوير عن قرب يعطى صورة محفوظ السردية تفصيلا لا نجده فى صورته الوصفية . فبينما أتت الصورة الوصفية هيكلية «كروكية» إلى حد بعيد كما أسلفنا الذكر فان الصورة السردية تأتى مفصلة دقيقة معبرة .

وتغلب صيغة التصوير عن قرب على مشاهد الثلاثية ويندر تقديم المشاهد البانورامية ، فأننا لا نلتقى بالجماهير أو مجموعات كبيرة من الأشخاص ، ولكن الصورة تتركز على عدد قليل من الأشخاص وتظل محصورة فى مكان ضيق .

وإحدى سمات التصوير عن قرب التى يلتزمها محفوظ فى الثلاثية أيضاً ، هى بطء الحركة . إذ تختفى الحركات والتنقلات السريعة ، وتتعمق صوره فى تفحص أبطاله من الداخل ، بينما تخفت الحركة الخارجية .

وتقترب من حركة «مكانك سر» فالشخصية لا تترك مكانها فى الحقيقة فهى شبه حبيسة . فالحركة فى الثلاثية ليست فى الحقيقة انتقالاً من مكان إلى آخر ، ولكنها حركة محدودة فى مكان محدود مغلق . ومن هنا يأتى البطء الذى يتميز به نص الثلاثية .

فيجلس ياسين فى المقهى يقلب ذكريات الماضى المرتبطة بصباه وأمامه دورق وقدح فالكاتب لا يصف الدورق والقدح وإنما يصف ياسين نفسه وهو يشرب ؛ والمقطع كله يعتمد على الفعل .

«إنقطعت من شدة الامتعاض عن ذاك سلسلة خواطره فقلب عينيه فيما حوله واجما ، ثم صب من الدورق فى القدح وشرب وقد لمح وهو يعيد

القدح إلى موضعه نقطة من سائل مندلقة فوق طرف جاكتته فظنها خمرا وأخرج منديله وأنشأ يدلكها ، ثم خطر له خاطر فتفحص ظاهر القدح فرأى قطرات من ماء عالقة بأسفله فرجح أن ما سقط على سترته ماء لا خمر واسترد طمأنينته .»[٩٨]

فالحركة هنا بطيئة تفصيلية وتقف عند أدق إيماءة تقوم بها الشخصية وتمثل حركات صغيرة دقيقة .

إن الوصف فى روايات فلوبير وبلزاك وزولا يقف عند تفاصيل الأشياء أما الوصف فى الثلاثية فيقف عند تفاصيل الأفعال . وقد فطن يحى حقى إلى هذه الحقيقة عندما أشار إلى نوع التفاصيل التى يقف عندها محفوظ .

«أغلب الذين قرأوا نجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو فى هذا النمط الأستاتيكى لم يفتهم الانتباه لهذه التفاصيل الصغيرة . إنه لا يجد بأسا إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول - على مهل - إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدم إليه شيال حمل حقيبته وسار إلى باب المحطة فنقده إليه أجره واستقل تاكسى كان واقفا وراء الباب .[٩٩]»

ويعزو يحى حقى هذه التفاصيل الدقيقة إلى البناء الزمانى للرواية حيث أن «التفاصيل الدقيقة هى خير أساس ملتحم أشد الألتحام بالزمن الذى يسير طولا بكراهة القفز[١٠٠] » وحقى يعزوها أيضا إلى رغبة المؤلف فى الاختفاء . وهذا مجال حديث آخر . ولكننا نرى أنه بالاضافة إلى توظيف هذه التفاصيل لوقف مسار الزمن السريع ، وإضفاء الإيقاع البطىء على النص ، فإن هذه التفاصيل تدخل فى إطار وظيفة الصورة الوصفية عند الواقعيين فهذا الوصف يوحى بإدخال الواقع الخارجى فى النص الروائى . وكلما دقت التفاصيل إزداد توهم القارىء بواقعية النص (ويستخدم محفوظ إيماءات التجشأ والتبول للايحاء بالواقع اليومى بكل أشكاله وأبعاده حتى أكثرها ابتذالا) .

ويخدم هذا البطء فى الحركة من خلال الوصف البناء العام لحركة الزمن فى الرواية حيث أن لا ثورة عند محفوظ ولا إنتقالات مفاجئة من حال إلى حال ولا تطورا واضحا ملموسا فى الشخصيات ولكن التطور بطىء وكأنه يدب فى الشخصية دون علمها أو درايتها .

٧ - بناء المكان الروائى فى الثلاثية :-

إن طبيعة المكان فى العالم الخارجى تتسم بالعزلة . وقد شكلت هذه العزلة حياة البشر وفرضت عليهم أنماط سلوك نابعة من هذه العزلة . وحاول الإنسان كسر نطاق العزلة

المفروضة عليه بوسائل الاتصال التى تطورت على مر العصور . وأحدثت ثورة الاتصالات الحديثة من وسائل إنتقال سريعة ، إلى نقل الصوت والنبأ والصورة الفورى تغيرات شاملة فى حياة الإنسان وسلوكه . غير أن هذه الثورة الحديثة لم تغير من عزلة الفرد فى داخل مجتمعه ، بل لعل هذه العزلة والغربة قد ازدادت مع تطور أنماط الحياة الحديثة .

وقد خلقت هذه العزلة المكانية متتالية من القواقع المادية والمعنوية إحتبس الإنسان داخلها . ورغم أن هذه القواقع قد خلقت حواجز وحدود شكلت عوائق تقف فى وجه الإنسان فى سعيه للاتصال بالعالم والآخرين ، إلا أنه استخدمها فى نفس الوقت لحماية نفسه وكل هذهالدوائر اشتركت جميعها فى مركز واحد ، هو ذاته : فعاش الإنسان داخل جسده الذى مثل الدائرة الأولى ، ثم داخل منزله الذى مثل الدائرة الثانية تليها دائرة الحى فالمدينة فالمقاطعة فالدولة فالعالم فالكون . كما عاش فى نفس الوقت متتالية أخرى من الدوائر العازلة تتمثل فى نفسه وعائلته وقبيلته وجنسه وموطنه والإنسانية . وصاحبت محاولات الإنسان اختراق كل من هذه الحواجز ليلتقى بالآخرين والبشرية محاولات مضادة فى الاتجاه تسعى إلى الانعزال عن كل ذلك لحماية نفسه .

ونتج عن هاتين المحاولتين فى هذين الاتجاهين المتضادين أن ظل الإنسان حبيس كل من هذه القواقع المختلفة رغم اختلاطه الظاهر بالآخرين ، وما يبدو من انطلاقه فى العالم الرحيب . يحادث ويصادق ويحب ويتعامل مع العالم والآخرين وهو فى نفس الوقت فى عزلة حقيقية عنهم نابعة من محاولته حماية نفسه من كل ذلك ، عاش داخل القواقع المعلقة بعضها داخل بعض رغم مظهره الخارجى الذى يوحى باتصاله وتوحده مع كل هذه المجموعات ، وما يبدو من اختراق لكل هذه الحدود .

وقد انعكس هذا الواقع المتناقض فى عالم ثلاثية نجيب محفوظ . فهذه الشخصيات التى يراها الناظر فيخيل إليه أنها متقاربة متصلة متعارفة ، يعيش كل فرد منها فى عالم منفصل متفرد ولا يتصل بالآخرين إلا مصادفة . وفى كل مرة تنكسر قشرة إحدى هذه القواقع فتتكشف حقيقة إحدى هذه الشخصيات لمن أتيح له أن ينظر من خلال هذا الثقب على حقيقة الشخص الذى يعايشه ، ويخيل إليه أنه يعرفه حق المعرفة ، يفاجأ الناظر بحقيقة مخالفة لكل توقعاته تصدمه وتهدم الصورة التى بناها للآخر .

فلا يعرف ياسين حقيقة أباه إلا عندما يراه من ثقب الباب فى بيت زبيدة ، ولا يعرف السيد حقيقة إبنه فهمى إلا عندما تنشق القوقعة فى مسجد الحسين ويتعرف عليه «كأحد إخواننا المجاهدين» . ويفاجىء السيد مرة أخرى بأن كمال هو الأديب الناشىء الذى يدعى أنه من سلالة القردة عندما يلفت نظرة احدا اصدقائه إلى مقال كتبه كمال . ولم تعرف عائلة عبد الجواد حقيقة جارتهم وصديقتهم مريم إلا عندما كشف النقاب صدفة لكمال عن

لعسكرى الإنجليزى جوليون وهو يحادثها خلسة . ولم يتعرف كمال على الوجه الباسم لأبيه إلا عندما دخل عليه الدكان فجأة فرآه يمازح أحد اصدقائه . ولم يتعارف ياسين وكمال إلا عند إلتقائهما معا على باب عاهرة . بل وأحب كمال عايده وتأكد انغلاق عالمها أمامه عندما لم يدخل القصر إلا يوم زفافها لغيره .

كل هذه العوالم تتجاور ولا تتداخل . فالسيد يعيش فى ثلاثة عوالم منفصلة : عالم المنزل - عالم الدكان - عالم مجالس السهر والعوالم ويحرص على بقاء كل منها منعزلا عن الآخر . ويحرص كمال عاشق الفلسفة على الكتابة فى مجالات بعيدة عن أيدى تلاميذ كمال مدرس الإنجليزية وزملائه ، وبعيدة عن متناول أبيه . ويخفى فهمى مشاركته فى الثورة عن كل من حوله فيوصى كمال بألا يشى به عندما التقيا فى إحدى المظاهرات .

بل إن العزلة المكانية امتدت فى النص إلى أبعد من ذلك . فرغم أسماء الأحياء التى عرفت أجزاء الثلاثية فأننا نلاحظ أن محفوظ لم يقدم الأحياء نفسها مكتفيا بأن يقدم لنا بيت الأسرة فى كل من هذه الأحياء ، فلم يكن الحى فى حقيقته سوى بيت الأسرة . واتفق فى ذلك مع جلزورذى الذى أطلق إسم الأحياء على بطون الأسرة وفقا لمكان سكنها دون أن يكون لهذه الأحياء أية وظيفة فنية أبعد من ارتباط فرع الأسرة بأسمها . وقد دفع ذلك كل من محفوظ وجلزورذى الى ابتداع محور مكانى يجمعا فيه شمل هذه الشخصيات المتفرقة ويتم فيه اتصال ظاهرى وتتبادل فيه الأخبار . فبينما اجتمع آل عبد الجواد فى محل القهوة ، أقام جلزورذى «بورصة الفورسايت» فى مجلس العائلة بمنزل تيموثى الأخ الأعزب الذى يعيش مع أخوته العوانس .

فالأحياء فى الثلاثية تفقد الرحابة والاتساع وتتقلص إلى حيز محدود لا يتجاوز البيت . فبين القصرين لا يتجاوز بيت السيد مع إشارات محدودة للدكاكين والمحال المجاورة . وقصر الشوق لا يتجاوز بيت ياسين والسكرية بيت آل شوكت وحلوان هى بيت عبد الرحيم باشا عيسى والعباسية هى قصر آل شدادّ . ويستمر إنكماش المكان وإنغلاقه فى الثلاثية إلى أبعد من ذلك ، إذ أن الحركة داخل الأطر المكانية لا تتجاوز الغرفة الواحدة

وإذا نظرنا إلى بناء بين القصرين نجد أن :

عدد الفصول	المكان
٤٠	فى حجرات المنزل المختلفة
١٢	الدكان
٨	الطريق
٣	بيت زبيدة
٣	بيت أم أمينة بالخرنفش
٣	بيت السكرية
١	بيت محمد رضوان
١	الجامع
٧١	

أى أن أكثر من نصف الفصول تدور أحداثها فى منزل السيد . وإذا أضفنا مجموع الفصول التى تدور فى أماكن مغلقة سواء كانت منازل أخرى أو الدكان نجدها اثنين وستين فصلا أى سبع وثمانين بالمائه من فصول الرواية . ولا شك أن ذلك يعزز النبرة السكونية «الأستاتيكية» التى لحظها يحى حقى[١٠١] فى نص نجيب محفوظ ، كما ينبع ذلك الإحساس بالدائرة المغلقة التى تعيش فيها الشخصية .

وثلاثية محفوظ لا تعرف المساحة مترامية الأطراف التى تتميز بالاتساع والرحابة . فعندما تجتمع شخصياته فى حديقة آل شدادّ ، يضعها فى الكشك الخشبى ليحتويها مكان محدد مغلق . وهذا الانغلاق لا ينفتح على العالم الخارجى إلا من خلال الأبواب المواربة والمشربيات التى تمثل النوافذ التى تنظر من خلالها شخصياته على العوالم المجاورة لتتعرف عليها . فإذا كانت النافذة فى مدام بوفارى تمثل الانفتاح على عالم الخيال اللانهائى والحلم والمثل ، فان المشربية والكوة والباب وسائل تلصص فى الثلاثية : أمينة وعائشة تنظران للعالم من خلال المشربية . ياسين وراء الكوة يرقب زنوبة وكذلك السيد يجلس وراء نفس الكوة فى المقهى . كمال يتلصص من وراء الباب فيسمع فهمى يبوح لأمه برغبته فى الزواج من مريم . الإبنتان جالستان وراء غرفة السيد لمعرفة رأيه فى خطبة عائشة .

«ففى مكان ما ووقت بين النور والظلمة وتحت أعلى نافذة أو باب مطعم بمثلثات من الزجاج الأزرق أو الأحمر . . فى ذاك المكان يذكر أنه أطلع فجأة ـ فى ظروف قرضها النسيان ـ على ذلك الشخص الطارىء وهو كأنه يفترس أمه»[١٠٢]

وقد صاحب امتداد الرقعة الزمنية من جزء إلى آخر فى الثلاثية اتساع فى الرقعة المكانية كما يتضح من حصر الأماكن الجديدة التى استجدت فى الجزئين الثانى والثالث وصاحبت ظهور شخصيات جديدة :

فأضافت قصر الشوق :

العوامة
قصر آل شدادّ
زيارة الأهرام
بيت الدعارة

كما أضافت السكرية :

بيت عبد الرحيم باشا عيسى بحلوان
مجلة الفكر
مجلة الإنسان الجديد
بيت الأستاذ فوستر بالمعادى
الجامعة
الجامعة الأمريكية
قسم الشرطة

ومن الغريب أن هذا الاتساع فى الرقعة المكانية لم تصاحبه حركة بالنسبة للشخصيات . بل ظلت ثابتة فى المكان ولم يحدث تطور فى معالجة المكان . ولم يكن اتساع المكان سوى إفساح لاستيعاب الشخصيات الجديدة مع ثبات ارتباطها بأماكنها المحددة فجاء بناء الرواية سلسلة من الوحدات المكانية المتجاورة الثابتة كلها .

ولاشك أن لهذا البناء الكلى للمكان فى الرواية وظيفة فنية خاصة . فان اتساع المكان فى الحرب والسلام ليشمل مساحة روسيا الشاسعة ، وتجول القارىء مع أبطالها شمالا وجنوبا ، شرقا وغربا ، أكسب الرواية مناخا خاصا متسعا رحبا . وبنفس القدر أكسب انغلاق المكان فى الثلاثية مناخا من الألفة والتكدس والاحساس بعدم الانفراد بالنفس ، قد يفسر القوقعة الصلبة التى بنتها كل شخصية حول نفسها ليمكنها أن تتعايش فى هذا الحيز الضيق الذى أغلق عليها مع الآخرين ، مع احتفاظها ببعض خصوصيتها وتفردها فى عالمها الخاص وإلا تعرت حياتها الداخلية أمام أعين الجميع .

وقد وظف محفوظ المكان فى الثلاثية ليمثل «الثابت» فى مقابل الزمن الذى مثل «المتغير» . ولذلك لم يطرأ تغيّر على الأماكن . فعندما يعود ياسين إلى قصر الشوق بعد غيبة

أحد عشرعاما «يبدو الحى كما عهده فى طفولته وصباه لم يتغير منه شىء» (١٠٣) . وتقف أمينة وراء المشربية بعد خمسة أعوام من بداية الرواية «تراقب الطريق من وراء الخصاص فترى طريقا لا يتغير»(١٠٤) . ويعود السيد إلى بيت زبيدة بعد أكثر من ثمانى سنوات فيجد «كل شىء كان بصفة عامة كما كان !»(١٠٥) . وعند زواج حفيدته نعيمة أيضا «لم يطرأ على البيت القديم أى تغير يذكر»(١٠٦) . ويخالف محفوظ فى ذلك تقاليد الكتاب الواقعيين الذين جعلوا التهدم يصيب الأماكن والأشياء بنفس القدر الذى يشيخ به البشر . وقد ركز بلزاك ، على المبانى المتصدعة والأشياء القديمة التى يعكس تاريخها تاريخ البشر الذين تنقلت بين أيديهم . ووظف جلزوردى الوصف ليرصد التغير الذى يطرأ على البيئة التى تعيش فيها شخصياته . فلم يقف عند وصف تفصيلى للمكان ، بل كان يصف التفاصيل التى تشير إلى التطور والتغير الذى طرأ .

أما محفوظ فذهب فى الثلاثية مذهب آخر . فالتغير فى المكان غير محسوس فى مقابل التغير الذى يقع للبشر . يشيخ البشر ويتغير سلوكهم وعلاقاتهم تحت وطأة الزمن وتبقى الأشياء فى عزلة عن هذا التأثير . فعندما رصد مظاهر التدهور والانحلال التى طرأت على البيت القديم ، لم يرها فى معالم مكانية ظهر فيها التدهور على البيت ، بل تبدت مظاهر الانحلال هذه على سكان البيت . وكان ما أصابهم هو الذى أضفى على البيت علامات التغيير .

«اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور . انفرط نظامه وتقوض مجلسه وكان النظام والمجلس روحه الأصيل»(١٠٧)

وقد يكون فى هذا التوظيف للمكان بعض النفى للتفسير الذى ربط بين أسماء أجزاء الثلاثية والأجيال الثلاث المتعاقبة ، إذ أنه خلخل التطابق بين الأماكن المختلفة والأجيال المتعاقبة ، وذلك بعزله المكان عن تأثير الزمن ، والاحتفاظ به ثابتا سرمديا ، لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة .

هوامش الفصل الثانى

(١) Michel Butor, "L Espace du Roman", in **Essais sur le Roman**, Paris, Gallimard 1969, pp. 48—58.

(٢) Rhythm

(٣) Tempo

(٤) Mircea Eliade, **Le Sacre et le Profane,** Paris, NRF, 1965. Ch. I, L Espace sacre et la sacralisation du monde.

(٥) G. Durand, **Les Structures Anthropologiques de e Imaginaire,** Paris Bordas, 1969.

(٦) Abraham A. Moles et Elizabeth Romer, **Pshychologie de e Espace,** Paris, Casterman, 1972.

(٧) Yuri Lotman, **La Structure du Texte Artistique,** Traduit du Russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Gallimard, 1973.

(٨) C.K. Ogden and I.A. Richards, **The Meaning of Meaning,** London, 1953.

(٩) M.J. Lefebve, **Structure du Discours de la Poesie et du Recit,** Neuchatel, la Baconniere, 1971, p. 108.

(١٠) جى دى موباسان . مقدمة بيروجان ، سبتمبر ١٨٨٧ .

(١١) نجيب محفوظ فى حديث مع فاروق شوشه ، الآداب ، يونية ١٩٦٠ .

(١٢) Ian Watt, **The Rise of the Novel,** Pelican, 1957, pp. 28—29.

(١٣) نقد الشعر ص ٧٠ .

(١٤) جابر عصفور : **الصورة الفنية** ص ٤٤١ .

(١٥) Virginina Woolf, "Mr. Bennet and Mrs. Brown, in **Collected Essays,** Vol. I, London, the Hogarth Press, 1966.

(١٦) Boileau, "L'Art poetique, Chant III," in **Oeuvres Poetiques,** Paris, Flammarion, 1926, p. 203.

(١٧) حديث مع فاروق شوشه الآداب يونيو ١٩٦٠ .

(١٨) H. de Balzac, **La Comedie Humaine,** Paris, Seuil, 1965— 1966, Avant propos, p. 51.

(١٩) Robert liddle, **A Treatise on the Novel,** London, Jonathan Cape, 1965, p.III.

(٢٠) نفس المرجع ص ٣٢٠ .

(٢١) S.J. Berard, **Genese d' Leeusions Perdues,** Paris, Armand Colin, 1961.

(٢٢) Miriam Allott, **Novelists on the Novel,** Columbia University Press 1959, h 305

(٢٣) أوجينى جراند يه الصفحة الأولى .

(٢٤) بين القصرين ص ٣٣٣ .

(٢٥) قصر الشوق ص ١٣٢ .

(٢٦) John Galsworthy, **The Man of Property,** p. 91.

(٢٧) G. Durand, **Le Decor Mythique de la Chartreuse de Parme,** Paris, Jose Corti 1961.

(٢٨) L. Tolstoi, "What is Art?", in **Criticism: The Major Texts,** Harcourt Brace Jovanovich, 1970, pp. 519.

(٢٩) فن الشعر : قدامة بن جعفر ص ٨٢ .

(٣٠) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص ٧٠ .

(٣١) J. Ricardou, **Le Nouveau Roman,** paris, Ed. du seuil, 1971, p. 30.

(٣٢) R. Jakobson, "Realism in Art" in L. Matejka and K. pomorska, (eds.)**Readings in Russian poetics,** MiT press, 1971, pp. 38— 47.

(٣٣) شجرة وصف قبعة شارل بوفارى G. Flaubert, **Mme. Bovary,** p. 4.

(٣٤) سجق سميك مصنوع من دم الخنزير .

(٣٥) بين القصرين ص ٦ .

(٣٦) بين القصرين ص ٤٤ .

(٣٧) بين القصرين ص ٣٣٩ وقصر الشوق ص ١١١ .

(٣٨) H. de Balzac, **Eugenie Grandet**, p. 26.

(٣٩) بين القصرين ص ١٩٢/١٩٣ .

(٤٠) G. Flaubert, **Salambo**, Paris, 12.
"Il y avait des troncs d arbres barbouilles de cinabre qui ressemblaient a des colonnes sanglantes".

(٤١) H. de Balzac, **Eugenie Grandet**, pp. 27-28.
"Ce marteau de frome oblongue et du genre que nos ancetres nommaient "Jacquemart" ressemblait a un gros point d admiration".

(٤٢) أنظر الصفحة التالية الأصل الفرنسى .

(٤٣) Emile Zola, **La Curee**, Paris, Fasquelle, 1966, p. 260.
Analyse citee par P. Hamon in " Qu est— ce qu' une description?, **Poetique 12**, 1977, 466—85.

(٤٤) ولجأ نجيب محفوظ إلى هذا الأسلوب فى وصف قهوة أحمد عبده بخان الخليلى فشبّه بينها وبين الكهف فى بين القصرين (ص ٣٨٣) وبينها وبين جوف حيوان من الحيوانات المنقرضة فى قصر الشوق (ص ٧٦) .

(٤٥) ويظهر من تمسك نجيب محفوظ باللغة الفصحى انه ابتعد عن بعض المفردات المتاحة فى اللغة العامية والتى تستخدم لوصف بعض نماذج الأثاث ، غير أنه قال إنه فى أعماله اللاحقة أصبح أكثر مرونة بالنسبة إلى هذه المفردات وبدأ يستخدمها دون حرج .

(٤٦) G. Flaubert, **Mme. Bovary**, p. 51.
"A sept heures on servit le diner... Emma se sentit en entrant enveloppe par un air chaud, melange du parfum des fleurs et du fumet des viandes et de e'odeur des truffes"

(٤٧) A.A. Moles "Objet et Communication", in **Communication**, 13, 1969 "Un objet est un element du monde exterieur fabrique par lehomme et que celui— çi peut prendre et manipuler."

(٤٨) Jean Michel Adam, "La production du sans: les Objets dans Mme. Bovary "in **Linguistique et Discours litteraire**, paris, larousse 1971, pp. 121 — 132.

(٤٩) اندريه ميكل : تقنية الرواية عند نجيب محفوظ ترجمة فهم عكام مجلة المعرفة دمشق مايو ١٩٧١ ، العدد ١١١ ص ٨٨ إلى ص ١١٢ .

(٥٠) Michel Butor, "La Philosophie de L'Ameublement " **in Essais sur le Roman**, Paris, Gallimard, 1969, pp. 59 — 73.

(٥١) قصر الشوق : ص ٣٤٠ .

(٥٢) قصر الشوق : ص ٢٥٣ .

(٥٣) E. Zola, **L'Assomoir**, Bibliotheque de la Pleiade, Paris, Gallimard, 1961, t. II, p. 576.

(٥٤) بين القصرين : ص ٣٠٣ .

(٥٥) J. Galosworthy, **The Man of property**, p. 50.

(٥٦) قصر الشوق : ص ٣٤٧ .
(٥٧) راجع ص من هذا البحث .
(٥٨) قصر الشوق ص ٣٤٧ .
(٥٩) بين القصرين ص ١٢٩ .
(٦٠) بين القصرين ص ١٥١ .
(٦١) قصر الشوق ص ٢٩٤ .
(٦٢) قصر الشوق : ص ١٥٦ .
(٦٣) قصر الشوق ص ١٥٨ .
(٦٤) السكرية ص ٤٧ .
(٦٥) السكرية ص ٨٠
(٦٦) السكرية ص ٢١٥ .
(٦٧) بين القصرين ص ٤٢ .
(٦٨) H. de Balzac, **Eugenie Grandet,** p.68.
(٦٩) G. Flaubert, **Mme Bovery,** p. 277—278.
(٧٠) قصر الشوق ص ٢٢٥ .
(٧١) قصر الشوق ص ٢٧٦ .
(٧٢) قصر الشوق ص ١٩٧ .
(٧٣) H. Mitterand, "Le Regard de zola", **Europe,** N. 468—469, Avril—Mai 1968, p. 187.

(٧٤) Roland Barthes, **S/Z,** Paris, Seuil, 1970, 61.

"Il faut que e ecrivain par un rite initial transforme d abord le "reel" en objet peint; apres quoi il peut decrocher cet objet, le tirer de sa peinture: en un mot le de— peindre (depeindre C est faire devaler le tapis des codes, C est referer, non d un language a un code mais d un code a un autre code). consiste non a copier le reel mais a copier une copie (peinte) du reel...."

(٧٥) D.S. Bland, "Endangering the Reader s Neck: Background Description in the Novel" in Phillip Stevick (ed.), **The Theory of the Novel,** New York, The Free Press, 1967, pp. 313—333.
(٧٦) Roger Garaudy, **Esthetique et Ineventiou du Futur,** paris, Anthropos 10/18, 1971, p. 45.

(٧٧) يحى حقى : مؤلفات يحى حقى جـ١ ، ص ١٨ .
(٧٨) بدر الدين أبو غازى : لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ ، فبراير . ١٩٧٠ .
(٧٩) ونلاحظ فى «ثرثرة فوق النيل» ورد وصف جذع شجرة تميز بدقة افتقد ناها تماما فى الثلاثية واستخدم فيه اسماء الاشجار من كافور وجزورينا وكاسيا .
(٨٠) Homer, **The Iliad,** Penguin Classics, Book III, p. 72.
(٨١) **Ibid,** Book XVIII, pp. 349—353.
(٨٢) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٣ ص ٧٣ .

(٨٣) J. Ricardou, **Problemes du Nuveau Roman,** Edu Seuil, 1967, p. 217.

وقد أضفنا إلى الشكلين الواردين عند ريكارد وبعض التعديلات لمزيد من الوضوح .

(٨٤) بدر الدين أبو غازى الهلال فبراير ١٩٧٠ ، لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلي ص ٦٠ .

(٨٥) بين القصرين ص ٦١ .

(٨٦) بين القصرين ص ٢٧ .

(٨٧) بين القصرين ص ١٣ .

(٨٨) راجع محمود أمين العالم = تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص ٦٩ .

(٨٩) بين القصرين ص ٦ .

(٩٠) بين القصرين ص ٢٩٠ .

(٩١) راجع بين القصرين ص ٨٩ – ٩٧ ياسين جالسا فى المقهى/الشجار بين مريم وزنوبة ، قصر الشوق ص ٣١٠ .

(٩٢) فؤاد دواره ، عشرة أدباء يتحدثون ص ٢٧٠ .

(٩٣) من حديث فى البرنامج الثانى ٢٩ أكتوبر ١٩٧٧ .

(٩٤) البخلاء ص ٧٩ – ٨٠ .

(٩٥) البخلاء المقدمة ص ٤٩ .

(٩٦) نفس المصدر ص ٣ .

(٩٧) نفس المصدر ص ٥٠ .

(٩٨) بين القصرين ص ٨٩ .

(٩٩) عطر الأحباب ص ٨٨ .

(١٠٠) عطر الأحباب ص ٨٨ .

(١٠١) يحى حقى : عطر الأحباب ص ٨٥ .

(١٠٢) بين القصرين : ص ٨٩ .

(١٠٣) بين القصرين ص ١٢٦ .

(١٠٤) قصر الشوق ص ٧ .

(١٠٥) قصر الشوق ص ١١٦

(١٠٦) السكرية ص ١٤٣ .

(١٠٧) السكرية ص ٢٣٢ .

الفصل الثانى

بناء المنظور الروائى

المنظور الروائى

١ ـ الخلفية النظرية

إن المادة القصصية التى تقدم فى العمل الروائى لا تقدم مجردة أو فى صورة موضوعية تقريرية إنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذى ترى من خلاله . ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم[١] إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر منه الرائى اليه . ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات فى هذا المقام استخداما نقديا . ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكرى أو أيديولوجى ، أو أنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبى الفلسفى أو رؤيته الفكرية فحسب ، إذ أنه فى هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه «ادراكية» للمادة القصصية . فهى تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها ، (إيديولوجية كانت أو نفسية) بالإضافة إلى المنطلق التعبيرى الذى يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته روايته ، وموقفه الذى يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان ولكل من أحداث الرواية والقارىء[٢] .

لم يفطن النقد القصصى المنظور الروائى قبل بداية القرن العشرين ، ويعتبر كتاب «حرفة الرواية»[٣] أول عمل منهجى تناول هذه الظاهرة . والمنظور القصصى من أهم العناصر التى تميز عملاً روائياً عن آخر فى بنائه العام وصياغته . وهو من أكثر العناصر التى طرأ عليها تغيير جوهرى على يد هنرى جيمس فخلق به شكلاً جديداً للرواية عرف فى النقد الأدبى برواية «وجهة النظر»[٤] ومما لاشك فيه أن أعمال هنرى جيمس وكتاباته النقدية فجرت وعياً جديداً بأساليب الصياغة لدى النقاد ، واختلاف طرق تقديم المادة القصصية على تعقدها وتشعبها . وقد بنى برسى لوبوك كتابه المذكور على أساس أعمال هنرى جيمس وأهمها فى رأيه علاقة الراوى بالقصة :

«وفى مجال حرفة الرواية فإنى أرى أن وجهة النظر هى التى تحكم مسألة المنهج الدقيقة ـ مسألة وضع الراوى من القصة . أنه يرويها كما يراها «هو» فى المقام الأول ، ويجلس القارىء فى مواجهة الراوى يستمع . وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوى ، ويتجسد المشهد حياً بشخصيات الرواية»[٥]

ومنذ ظهور دراسة لوبوك تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية المنظور القصصي ، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيرون منهم الأمريكيون فريدمان وسيمور شاتمان . والفرنسيون جان بويون وتودوروف وجينيت ، والألمان ستنزيل وكايزر والروس باختين وفولو زينوف . غير أننا نرى أن هذه النظرية قد اكتملت على يد اوسبنسكي[٦] الذى سنعتمد نظرياته فى كتابه «نظرية الصياغة : بناء النص الفنى ونوعيات الشكل الفنى»[٧] فى بحثنا هذا .

وإذا كنا نناقش مختلف المواقف حول هذا العنصر الأدبى الهام فإنه لا يسعنا سوى عرض بعض المفاهيم التى سنبنى عليها تحليلنا .

إن القص مثله مثل أى ظاهرة لغوية يقوم على علاقة توصيل ، بين متكلم ومستمع ، بين راوٍ ومتلق . غير أن القص كظاهرة أدبية يتميز بنوع من التعقيد يأتى من تعدد مستويات التوصيل . فإننا نجد فى المرتبة الأولى العلاقة التى تربط بين الكاتب والقارىء ، وهذان الطرفان يرتبطان بواقع مادى تاريخى يخرج عن نطاق عالم القص التخييل (لذلك رأينا أن نخرج هذه العلاقة من بحثنا هذا) . والروائى عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوّض راوياً تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلى أيضاً يقابله فى هذا العالم[٨] . فالروائى يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية «الأنا الثانية للكاتب»[٩] وقد يكون هذا الراوى غير ظاهر فى النص القصصى وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية ، والذى يهمنا هنا هو التمييز بين الراوى والكاتب ، فالروائى هو خالق العالم التخييلى وهو الذى اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات ـ كما اختار الراوى ـ لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً فى النص القصصى . فالراوى فى الحقيقة هو أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات القص ، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان ، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . فلاشك أن هناك مسافة تفصل بين الروائى والراوى ، فهذا لا يساوى ذاك إذ أن الراوى قناع من الأقنعة العديدة التى يتستر وراءها الروائى لتقديم عمله .

وقد أدى التغير الذى طرأ على طبيعة الراوى إلى تطور واضح فى تقنيات صياغة المادة القصصية فى الرواية الحديثة . ومن نقط التحول الهامة الجوهرية التى طرأت على بنية التوصيل القصصى هى اختفاء الراوى التدريجى ، وقد حدث ذلك نتيجة موقف جمالى ينادى بنفى شخصية الراوى وعدم ظهوره فى العمل الأدبى .

وكان أول من نادى بهذا المبدأ هو فلوبير فانعكس ذلك على المعالجة القصصية وأدى إلى ظهور بواكير التقنيات التى قامت عليها الرواية الحديثة من تحديد المنظور القصصى

وابتكار صيغ أسلوبية عرفت فيما بعد بالأسلوب غير المباشر الحر . والتقط هنرى جيمس الخيط من فلوبير وطوّر هذه الأساليب .

ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن فى طبيعة علاقة الراوى بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التى يتكون منها العالم التخييلى فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوى أو تمايزه مقارنا بشخصيات الرواية .

ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوى والشخصيات ثلاثة أقسام طبقاً لتقسيم الناقد الفرنسى جان بويون :

١ - الراوى > الشخصية (الراوى يعلم أكثر من الشخصية)

٢ - الراوى = الشخصية (الراوى يعلم ما تعلمه الشخصية)

٣ - الراوى < الشخصية (الراوى يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)

وأطلق جان بويون تسمية «الرؤية من الوراء» على العلاقة الأولى و «الرؤية مع» على العلاقة الثانية و «الرؤية من الخارج» على العلاقة الثالثة[١٠] . واتخذ النقاد الفرنسيون هذا التقسيم وهذه المصطلحات من بعده لتحليل النصوص القصصية المختلفة وتصنيفها[١١] .

وتؤدى العلاقة القائمة بين الراوى والشخصية إلى أساليب مختلفة فى صياغة النص القصصى ، بعضها يتصل بالبناء الزمانى والمكانى للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير .

فالمنظور الأول أو «الرؤية من الوراء» يتمثل فى القص التقليدى الكلاسى ويقوم على مفهوم الراوى العالم بكل شىء (Omniescient Narrator) المحيط علما بالظاهر والباطن والذى يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته . ويمثل بلزاك هذا الاتجاه أحسن تمثيل فى الرواية الواقعية . فالراوى (حتى وإن لم يظهر فى الرواية كشخصية من الشخصيات) يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التى يسوقها والأحكام العامة التى يطلقها ، ومن الحقائق التى يدخلها على العالم التخييلى مستمدة من العالم الحقيقى والتى تتجاوز محور معرفة الشخصيات فكأنه يتنقل فى الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما فى خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوى فى ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأناً إلى أقلها شأناً كتاباً منشورا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور فى نفوسها .

ويمكن تسمية هذه الرؤية «من الوراء» القص «غير المركز» (Non focalise) أو الذى نجد التركيز فيه عند درجة الصفر[١٢] . وأخذ هنرى جيمس على هذا القص أنه أدّى إلى

التفكك وعدم التناسق . حيث أن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصيصة محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوى بين المقاطع المختلفة فى الرواية . ولـذلك نـادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها . وتعتبـر رواية «السفراء» لهنرى جيمس مثالاً نموذجياً لهذا النوع من القص . فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان قدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات . وهذه هى التقنية التى أسماها جان بويون «الرؤية مع»

وأطلقت الناقدة البلجيكية فرنسوازفان روسوم جويون على هـذا النوع من القص اسم الواقعية الفينومينولوجية / الظاهرية[١٣] والعالم التخييلى المتمثل فى هذا النوع من القص هو عالم مرتبط بشخص ما ومكان ما . ولا نرى هذا العالم فى حقيقته المجردة ، أى ليس له حقيقة موضوعية ، بل يتبنى الراوى منظور الشخصية ويرى «معها» : يلاحظ ما تلاحظه ، فنرى العالم التخييلى من خلالها معكوساً على شاشة وعيها .

أما المنظور الثالث الذى سماه جان بويون «الرؤية من الخارج» فالراوى لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أى ما يمكن أن يرى ويسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقدم هذه الرؤية على خبرة الـراوى الحسية . وقـد عرف أرنست همنجواى بهذا الأسلوب فى عدد من قصصه القصيرة .

وبينما يميز القص «من الوراء» القص الكلاسى فإن الحديث يتميز بالمنظور «مع» . أما المنظور الثالث وهو «الرؤية من الخارج» فأنه لم يأت إلا من باب التجريب أو فى بناء مشترك مع المنظورين السابقين . ولاشك أننا عندما نتعامل مع النصوص نجد مزجاً بين الأساليب الثلاثة ، غير أنه يتضح أن بعض التقنيات الخاصة بالمنظور «مع» لم تظهر سوى فى القص الحديث بل أصبحت السمة المميزة للرواية الحديثة . فلكل منظور أساليبه المميزة فالمنظور «مع» يتنافى مع وصف الشخصية الخارجى (إلا اذا قدم من خلال رؤية شخصية أخرى) كما يتنافى مع وصف المكان مستقلاً عن المشاهد أو مع التحليل النفسى التقريرى المنفصل على إدراك الشخصية . فلكل منظور أنماط من الأبنية ويمكن التعرف عليه من السمات الخاصة التى سندرسها تفصيلاً فى هذا الفصل .

ويجب أيضاً الالتفات إلى حقيقة أخرى هامة فى بنية المنظور القصصى وهى صياغة التعبير . ويميز جيرار جينيت بين «الـرؤية» و «الصـوت» . فبينما تتعلق الـرؤية بـالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخييلى ، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيرى اللغوى . فقد يرى الراوى بعين الشخصية ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتى .

وكان أفلاطون أول من أثار قضية «الصوت» فى الأدب . فعندما تناول التمييز بين الأساليب الأدبية فرق بين القص (Diegesis / Narration) والمحاكاة (Mimesis / Imitation)(١٤) . ويبدأ أفلاطون بتعريف الأساطير والشعر بأنها قص الأحداث الماضية أو الحاضرة أو المستقبلة ، والقص قد يكون قصا صرفا أو محاكاة أو مزيجا من الأسلوبين . ففى القص الصرف يتحدث الشاعر بصوته ولا يحاول إخفاء نفسه ، أما إذا تحدث الشاعر بلسان شخص آخر فأنه يصوغ أسلوبه على شاكلة أسلوب هذا الآخر ، وبذلك يحاكى الشخص الذى يتقمص شخصيته . وهذا التمييز يقوم فى الواقع على التفرقة بين السرد والحوار . فإذا نقل الكلمات فى إطار السرد فأنه يقص قصا صرفا . وبالتالى فإن المسرحية محاكاة صرفة والشعر قص صرف والملحمة مزيج بين الأسلوبين . ومما لاشك فيه أن القص فى الملحمة يقوم على ثنائية السرد والحوار ، وتقابل هذه الثنائية على مستوى التركيب اللغوى ثنائية أخرى تقسم الكلام المنقول إلى قسمين مباشر وأسلوب غير مباشر . غير أننا نجد تطورا واضحا فى أساليب القص الحديث ومستوى التعبير . فظهرت تقنيات جديدة وتبلورت نتيجة للمفاهيم الحديثة فى بناء الشخصية من جانب وعلاقة الشخصية بالراوى من جانب آخر . فقد صاحبت ظهور المنظور «مع» أشكال جديدة فى التراكيب اللغوية والأسلوبية على المستوى التعبيرى جعلت صوت الراوى يخفت وصوت الشخصية يرتفع .

وسنحاول فى هذا المقام أن ندرس تقنيات نجيب محفوظ فى بناء المنظور القصصى وما هى طبيعته .

اعتمدنا فى هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسى بوريس أوسبنسكى الذى ميز بين مستويات المنظور فى البناء القصصى وقدم لكل مستوى فى فصل مستقل فى كتابه الذى أشرنا إليه آنفا . فيقسم مستويات المنظور إلى أربعة : المستوى الايديولوجى والمستوى النفسى ، ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيرى . وسنبحث هذه المستويات الأربعة فى الثلاثية .

٢ ـ بناء المنظور الروائى فى «الثلاثية»

المنظور الأيدلوجى :

يمثل هذا المنظور بناء القيم التحتى الشامل للعمل الأدبى الذى يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التى تطرح فيه . ويعرف أوسبنسكى هذه الأيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التى تحكم العمل الأدبى بأنها «منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً»(١٥) وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً فى بناء النص الحديث بل أنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبى . وقد كان الكورس يلتزم هذه المنظومة الأساسية فى الدراما القديمة

الكلاسيكية معلقاً على الأحداث والشخصيات مقيماً لها طبقاً للأيديولوجية الحاكمة . وقد قام الراوى بنفس الدور فى الرواية الكلاسيكية وفى الرواية الواقعية ، وظل يعلق على الأحداث ويعلو صوته مقيماً لها . وعندما خفت صوت الراوى ودعا الروائيون المحدثون إلى انتفاء شخصية الكاتب أصبحت هذه الأيديولوجية لا تظهر بشكل مباشر بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحى للقارىء بهذه القيم العامة . بل ذهب البعض إلى أبعد من ذلك ، إلى الامتناع عن اتخاذ موقف عام مطلق وترك القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارىء تتفاعل وتتعامل حرة بعضها مع البعض . وقد ترتب على ذلك أن أصبح هذا المنظور الأيديولوجى العام (الذى يحكم العمل الأدبى) أبعد ما يكون عن التحديد القاطع نظراً إلى أن تحليله يعتمد إلى حد ما على الفهم الغريزى للقارىء واحتماله أكثر من تأويل . ولا يهمنا هنا أن نقدم دراسة موضوعية للمنظور الايديولوجى بغرض التوصل إلى حكم أخلاقى على هذا المنظور ـ فهذا ليس مجال بحثنا ـ ولكننا نسعى إلى دراسة تقنيات صياغته الفنية فى بنية العمل الأدبى .

وأبسط حالة (من منطلق احتمالات الصياغة الأدبية) هى عندما يطغى منظور أيديولوجى واحد يسود العمل الأدبى كله . وتكون كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة ، بحيث أنه اذا ظهر منظور مخالف (على لسان شخصية مثلاً) أخضع هذا المنظور إلى اعادة تقييم من وجهة النظر السائدة تشمل تقيم الرأى ومصدره[١٦] (فتخطأ الشخصية التى جاء على لسانها وتجرح) .

وفى حالات أخرى قد نلمس تغيرات واضحة فى المنظور الأيديولوجى الحاكم للعمل الأدبى . وقد تذهب بعض الأعمال إلى إقامة أكثر من منظومة للقيم العامة . وفى مثل هذه الأعمال تستقل هذه المنظومات المختلفة وتتفاضل ، ويمتنع المؤلف عن إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة تاركا ـ لكل قارىء ـ حق التقييم الذاتى والتوصل إلى أحكامه الخاصة . وفى مثل هذه الحالة ـ عندما تقدم مختلف المنظومات على قدم المساواة فأنا نكون أمام رواية متعددة الأصوات[١٧] .

وقد ذهب أوسبنسكى إلى أن البوليفونية (أو تعدد الأصوات) تتحقق فى المنظور الأيديولوجى للرواية عند توافر الشروط التالية[١٨] :

(أ) عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل .

(ب) يجب أن ينتمى المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة فى الحدث ، أى بعبارة أخرى ألا يكون موقفاً إيديولوجيا مجرداً من خارج كيان الشخصيات النفسى[١٩] .

(جـ) أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط ، ويبرز ذلك فى الطريقة التى تقيم بها الشخصية (وهى الوسائل الممثلة للأيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها .

وقد ابتعدت الرواية الحديثة عن موقف الصوت المنفرد ووضح الاتجاه إلى البوليفونية :

«إن سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شىء أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث مع التطور الثقافى العريض للعقل البشرى ، بينما أصبحت النسبية المتشعبة فى النص القصصى أكثر ملاءمة»[٢٠] .

وعندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي هنا فإننا نفرق بين الكاتب والعمل الأدبى . إذ أننا ننظر إلى العمل الأدبى ككائن له استقلاله عن مؤلفه ونحرص على عدم الخلط بينهما . ويجب أن ينسب المنظور الأيديولوجى هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه فى الواقع أم خالفه . ونجدنا هنا متفقين مع أوسبنسكى عندما يقول :

«عندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجى لانعنى منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله ولكن نعنى المنظور الذى يتبناه فى صياغة عمل محدد ، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته ، وقد يغير منظوره ـ فى عمل واحد ـ أكثر من مرة ، وقد يقيم من خلال أكثر من منظور»[٢١] .

وقد اكتشف أنجلز فى قراءة أعمال بلزاك [٢٢]استقلالاً نسبياً للعمل الفنى عن الأفكار والتحيزات الاجتماعية للمؤلف ، بل قد يتعارض معها على خط مستقيم .

وقراءة الثلاثية تظهر بلا شك عملا متعدد الأصوات . وأوضح السمات التى تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الأيديولوجى ، تلك الأحكام التى تشبه الحكم وجوامع الكلم ، ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ محتفظة بدلالة مطلقة . وتختلف الثلاثية فى ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية .

فإذا فتحنا رواية بلزاك «أوجينى جرانديه» مثلا نستطيع أن نستخرج منها كتيباً مليئاً بالحكم والأمثال التى لم ترد على لسان أى من الشخصيات ولكنها ترد على لسان الراوى دون أن تنسج داخل إطار القص ، بل ينقطع خط القصى ويعلو صوت الراوى (مثل الكورس اليونانى القديم) معلنا المنظور الأيديولوجى الذى يحكم الرواية بطريقة مباشرة . فعندنا فرت أوجينى وأمها مثلا إلى فراشهما هرباً من الأب جرانديه يأتى الرجل إلى باب حجرة

زوجته ويدخل قائلا :

« - مدام جرانديه ماذا تفعلين هل لديك كنز ؟ فأجابت الأم بصوت متدهج : «ياصديقى انتظر إننى أصلى» . فرد الرجل بتذمر : فليذهب ربك إلى جهنم ! (وهنا يعلو صوت الراوى) إن البخلاء لايؤمنون بحياة بعد الموت»[٢٣] .

ويستطرد بلزاك فى فقرة طويلة من عشرين سطراً تعترض الحوار الذى يدور بين الزوج والزوجة ينعى سوء أحوال المجتمع وسيطرة المتع الحسية على أهل هذه الأيام وتغلغل الاعتبارات المادية فى سن القوانين . ويمكن استخراج هذه الفقرة من سياق الرواية دون إخلال ببنائها حيث يستأنف الحوار بعدها بين الزوج والزوجة دون تأثر بهذه الخطبة الاعتراضية التى تظل محتفظة بدلالتها وقيمتها الأخلاقية إذا سلخت وحدها . وذلك لعدم ارتباطها بموقف معين بل أنها تعلو كل الاعتبارات الخاصة المرتبطة بعلم الرواية . وتزخر الرواية بهذا النوع من المقاطع والتأملات والأحكام المطلقة التى تعالج كل النواحى العامة والخاصة : الحب[٢٤] ، الشباب[٢٥] ، الأنانية[٢٦] . . . الخ

وينهج جلزوورذى نفس النهج فإننا نجد فى رواية الفورسايت ساجا العديد من الأحكام العامة حول المجتمع والفن والطبيعة[٢٧] ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فينحت من اسم فورسايت نسبة «الفورسايتية» (Forsytism) يحملها مجموعة من القيم لايطلقها على أفراد الأسرة فحسب بل على كل من يشاكلهم فى طباعهم وعاداتهم ولباسهم وقيمهم ، فالعالم كله مأهول بهؤلاء القوم . وهذه القيم ليست منسوبة إلى شخصية بعينها أو نابعة منها بل تنطلق من منظور الراوى المراقب ، الشاهد الذى ينظر إليهم «من الوراء» . ونشعر أن هذا الراوى يتميز عند جلزوورذى بنوع من التعليمية اليقينية التى حاولت الرواية الحديثة أن تتخلص منها .

وهذان المثلان يدلان بوضوح على تقاليد الرواية الواقعية دلالة صادقة . غير أن الثلاثية خلت من مثل هذه المقاطع المنفصلة على لسان الرواى التى تمثل منظوراً أيديوجيا أكبر من الشخصيات ويأتى من خارجها - وقد يكون ذلك أحد الأسباب التى تضفى على الثلاثية عصريتها وجدتها - فلم يلجأ محفوظ إلى هذا الأسلوب سوى فى مقطع واحد فى الفصل الثالث والثلاثين من «بين القصرين» يعالج فيه العلاقة بين قانون الوراثة وقانون الزمن . فأمينة جالسة مقابل أمها والراوى يتأملها ويقول :

«وكان فى تقابلهما جنبا لجنب ما يدعو إلى تأمل قوانين الوراثة العجيبة وقانون الزمن الصارم كأنها شخص واحد وصورته المنعكسة فى مرآة المستقبل أو نفس الشخص وصورته المنعكسة فى مرآة الماضى» .[٢٨]

فنحن هنا بإزاء نص يخرج عن أيديولوجية أى من الشخصيتين المشتركتين فى المشهد فنصعد إلى مستوى عال من التجريد والتعميم يتجاوز قدرة أمينة أو أمها الذهنية ، والراوى يتأملها ويستنتج بعض القوانين العامة التى يمكن أن تنطبق على غيرهما . ولكن محفوظ لا يلجأ إلى هذا التعميم إلا نادراً . فالتقيم والأفكار عنده تأتى من خلال منظورات الشخصيات المختلفة منسوجة بمهارة فى إطارها العام متسقة مع كيانها . ويقول الناقد الروسى باختين عن دستوفيسكى إنه لم يكن يفكر بالأفكار ، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ووعيها وأصواتها . ويبدو لنا أننا نستطيع أن نطبق هذه المقولة على نجيب محفوظ فى الثلاثية . فإنه يعرض موقف أفراد الأسرة تجاه الثورة بمهارة فائقة أمكنها التعبير عن مختلف الشخصيات من منطلق منظورها على قدم المساواة وهو لا يفاصل بينها . فالمواقف تتعدد وتتوافق وتقيم كل شخصية قيم الشخصيات الأخرى فى حركة دائرية «أ» يقيم «ب» يقيم «أ» ، كيف ينظر ياسين إلى فهمى وفهمى إلى ياسين ، كمال إلى فهمى إلى كمال وهكذا . بحيث لا نجد منظوراً ثابتاً يخضع له الحدث الواحد أو القضية الواحدة(٢٩) بل جاء منظور أمينة السياسى فى بداية الثورة معبراً عن موقف سلبى إذ تقول :

«لقد ولدنا وولدتم وهم فى بلادنا فهل من «الإنسانية» أن نتصدى لهم بعد ذلك العمر الطويل من العشرة والجيرة لنقول لهم بصريح العبارة - وفى بلادهم أيضاً - اخرجوا ؟!»(٣٠)

ومع ذلك عالجه محفوظ دون أى تجريم أو أصدار حكم عليه سواء من قبل الراوى أو من منظور أيديولوجى شامل ، أورده متفقاً مع طبيعة الشخصية متسقاً مع بنائها الذاتى ، ثم تطور منظورها إلى الثورة بطريقة طبيعية مقنعة . فتحولت إلى كره الإنجليز نتيجة ثكلها فى فهمى الذى قتلوه . وتحت تأثير الرأى العام المحيط بها الذى أجمع على كرههم .

ولا شك أن «بوليفونية» الثلاثية وحرفية محفوظ هى التى مكنته من إلتزام التعبير من خلال الشخصيات . وفى المرات النادرة التى خرج فيها عن منظور الشخصية فيعمل ذلك بحرص شديد كأن يضع مثلا أحكامه كجملة اعتراضية .

«ولما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه فى حذر دون أن يرفع رأسه - فلم يكن أحد يرفع رأسه فى مصر وقتذاك - فأضاءت أساريره بنور ابتسامة متوارية»(٣١)

فالجملة الاعتراضية هنا تعبر عن منظور الراوى عن طبيعة الفترة التاريخية التى كانت تمر بها مصر ويخرج هذا التقييم عن نطاق الشخصيتين المشتركتين فى المشهد .

ومن السمات التى ترسخ «بوليفونية» الثلاثية أن المؤلف لم يتحيز لمنظومة قيم أى من

الشخصيات - سواء الإيجابية منها أو السلبية - فى بناء عالم موحد الروح أو عالم يتطور فى اتجاه حتمى[٣٢] يمكن للقارىء أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها فى ظل منظومات قيمتها الخاصة . فلم يعاقب «الشرير» أو يجازى «المخطىء» كما لم يكافأ «الخير» أو يحقق السعادة والنجاح «للأمين» . فلم يسقط ياسين الذى استسلم لنزواته أو ينتهى نهاية سيئة نتيجة استسلامه لجوانب الضعف فى شخصيته[٣٣] بل أن زواجه من زنوبة الذى لم يكن من المتوقع له أن يستمر أو ينجح - دع عنك أن يحقق له السعادة والاستقرار - فى إطار قيم المجتمع المحيط به - خالف توقعات المحطين به[٣٤] وكانت هذه الزيجة هى التى استقر فيها وحققت له حياة هادئة سعيدة فى إطار اجتماعى فرض على عائلته تقبلها واحترامها ، بل رضيت خديجة بمصاهرتها بزواج ابنها عبد المنعم من ابنتها . كما أن كمال المثالى الباحث عن العلم المتطهر الذى لم يبحث عن المادة أو المركز فى اختياره الكلية التى يلتحق بها لم يحقق النجاح على أى المستوين المادى أو الفكرى بحيث بدأ يشعر بشىء من المرارة فى منتصف العمر[٣٥] . وبذلك أقام محفوظ فى الثلاثية عالما يحمل فى طياته الموجب والسالب بل قامت القيمة وضدها فى عالم واحد . وتجاورتا وتوزعتا النتائج والنهايات دون أن يكسبها صورة المكافأة أو العقاب فخلت من العظة التى تكون عبرة لمن يعتبر ومرجعاً لمنظومة قيم شاملة .

بل إن أيديولوجية الثلاثية تجاه الزمن كانت محايدة فلم ينظر إليها نظرة سلفية ترى أن جيل الأمس أفضل من اليوم وأن جيل الغد أسوأ الثلاثة . كما لم ينظر إلى الزمن نظرة مستقبلية تزعم أن كل جيل يفضل سابقه وأن سنّة التطور تتدرج على سلم الأرتقاء . فلم ينظر إلى الأجيال المختلفة على أنها حلقات فى سلسلة التطور[٣٦] - إلى الأرقى أو إلى الأدنى - بل جاءت نُظرته إلى مختلف الأجيال نظرة محايدة رأى فيهم أشخاصاً تتعايش وتتفاعل فى لحظة زمنية معينة دون أن يؤدى ذلك إلى مراحل مختلفة فى سلسلة تطور موحدة . نرى فى كل قسمة من قسمات الحاضر سمة من الماضى يمكن تخيلها والتنبؤ منها بالمستقبل ، ونستخرج منها منظومة موحدة للعالم . فإن نظرة إلى جيل الأحفاد (رضوان واحمد وعبد المنعم) مقارناً بجيل الأبناء (ياسين وفهمى وكمال) لا تظهر فضل أى من الجيلين على الآخر . وتساوى خط الجيلين - دون تطابق مفتعل - من جوانب الأيجاب والسلب ، القوة والضعف ، المثالية والواقعية بل الأنتهازية أيضاً .

وإذا كان تعدد الأصوات «بوليفونية» عند محفوظ قد ظهر واضحاً على المستوى الأخلاقى والاجتماعى بشكل محايد واضح ساوى بين مختلف القيم على هذين المستوين فإنه لم يحقق نفس الدرجة من الحيدة الفكرية والسياسية ، فظهر تعاطفه الفكرى مع كمال الباحث عن الحقيقة كما ظهر تعاطفه مع أحمد الشيوعى فى مقابل عبد المنعم الأخ المسلم . إن أظهر أحمد فى صورة أنسانية جذابة . فجاءت صورته وهو يحب علوية صبرى مبرأة من

الطمع والتطلع الأجتماعى ، وعندما خذلته محبوبته إستجاب لحب أنسانى نشأ عن تفاعله مع سوسن حماد . بينما قدم عبد المنعم فى دوافعه الشهوانية للزواج من نعيمة أولا ثم كريمة (بعد وفاة زوجته الأولى مباشرة) خالية من أى لمحة أنسانية أو تفاعل بشرى . غير أنه حرص على ألا يحكم على أى منهما حكماً أخلاقياً أو يخضعه لمنظومة قيم خارجية ترجح أو تفضل أيهما على الآخر . وقد يكون فى تقديمه لأحمد من خلال المنولوج الداخلى[٣٧] ، يعبر به عن دخيلة نفسه ، دون أن يفعل المثل مع عبد المنعم (الذى خلا تشخيصه فى الثلاثية من إستخدام المنولوج الداخلى خلوا تاما) دلالة لا تخلو من مغزى عن مدى قرب الشخصيات إلى نفسه .

غير أن هذا التعاطف الأنسانى الشخصى مع بعض الشخصيات فى الثلاثية لم يخرج محفوظ عن البوليفونية فى معالجة المنظور الأيديولوجى العام فى الرواية على مدى أجزائها الثلاثة ، يتفق مع منظور الرواية الحديثة (وطبيعة العصر) ويختلف فى طبيعته عن منطلق الصوت الواحد المنفرد الذى ميز الرواية الكلاسكية والواقعية ، اللتين التزمتا منظوراً حاكماً يرتكن إلى قيمة عليا تتجاوز العالم التخييلى للرواية وينبع من حقيقة خارجية عليا تفصل فى النص بين الحق والباطل[٣٨] . كما تجلت حرفية محفوظ فى نسيجه المحكم لمختلف المنظورات فى سدى محكم قدمها فى إطار مقنع من مستويات المنظور النفسى والتعبيرى المتعدد لشخصياته .

(ب) المنظور النفسى :

يرتبط هذا المستوى من الصياغة بالواسطة التى تقدم من خلالها المادة القصصية الأحداث والشخصيات والمكان ، ويقسم اوسبنسكى المنظور النفسى إلى قسمين : المنظور الموضوعى والمنظور الذاتى فيقول :

> «عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصى يختار بين طريقتين : فهو يستطيع أن يبنى احداثه وشخصياته من منظور ذاتى ، من خلال وعى شخص ما (أو عدة شخوص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعى ، أو بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات أدراك وعى (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هى معروفة له هو ، وقد يذهب إلى إستخدام الطريقتين فى توافق أو توال[٣٩]»

ومن هذا التعريف يتضح أن الأحداث والشخصيات يمكن أن تقدم من منظور ذاتى (أى من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة فى الحدث) أو من منظور موضوعى (أى من منظور الراوى)[٤٠] .

ثم يقسم أوسبنسكى هذا التقسيم إلى فرعين فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعياً أو ذاتياً قد يكون خارجاً أو داخلياً .

فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجى أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور يعرف ما خفى وما ظهر فى السلوك . ويستطيع أن يحيط علماً بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار - التأملات - الانطباعات - الأحاسيس - العواطف) التى لا سبيل للشاهد العيان أن يتعرف عليها . فلا وسيلة له للتوصل إليها سوى طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الاشارات أو عن طريق اسقاط خبرته الخاصة على ما يرى . ومن هنا يأتى التقسيم الرباعى[٤١] .

١ ـ المنظور الموضوعى الخارجى (الرؤية من الخارج)

٢ ـ المنظور الموضوعى الداخلى (الرؤية من الوراء)

٣ ـ المنظور الذاتى الخارجى (الرؤية مع)

٤ ـ المنظور الذاتى الداخلى (الرؤية مع)

ولا سبيل إلى الإدعاء أن هناك نصوصاً قصصية تلتزم أحد هذه المنظورات الأربعة إلتزاماً صارماً ثابتاً سوى فى بعض النصوص القصيرة مثل القصة القصيرة ، ثم إن المنظور الذاتى يتحول من شخصية إلى شخصية ومن ذاتى إلى موضوعى فإذا نظرت شخصية «أ» إلى شخصية «ب» فالمنظور بالنسبة إلى «أ» ذاتى وبالنسبة " «ب» موضوعى لأننا نرى «أ» من الداخل و «ب» من الخارج .

ولا شك أن تطور القص قد اتجه بشكل مضطرد نحو المنظور الذاتى ونحو حصر المنظور داخل وعى الشخصيات بعيداً عن الراوى المحيط علماً بكل شىء . ونجد بواكير هذه التقنية فى روايات «الرسائل المتبادلة» التى ظهرت فى القرن الثامن عشر[٤٢] وهذه الروايات تقوم على تقديم نفس القصة من منظور عدد من الشخصيات . غير أن تقنية المنظور المحدود لم تأخذ شكلاً جمالياً متكاملاً سوى على يد فلوبير فى روايته مدام بوفارى فقد جعل من منظور «إيما» الذاتى العمود الفقرى لبناء الرواية .

ويقوم بناء المنظور فى رواية مدام بوفارى على حركة دائرية محكمة . فالرواية تبدأ بمنظور موضوعى خارجى /داخلى جمعى يتمثل فى إستخدام ضمير المتكلم «نحن» يمثل راوياً جماعياً يقف خارج إطار الرواية ثم ينتقل إلى شارل ومنظورة الذاتى ومنه إلى إيما من الخارج ومنه إلى إيما ذاتى ومنه إلى انتحار البطلة واختفاؤ ها من مسرح الأحداث ثم يعود شارل ذاتى

ويستطرد إلى وفاة شارل ثم يرتد حيث بدأ إلى منظور موضوعى خارجى وبهذا تقفل الدائرة ونعود إلى المنطلق الأول .

ولننظر كيف يقدم الكاتب «إيما» لأول مرة من خلال منظور شارل الذاتى فعندما يذهب شارل إلى مزرعة الأب «روووه» للعلاج من كسر أصابة فى ساقه يرى «إيما» لأول مرة :

«فأقبلت عند مدخل البيت امرأة شابة ترتدى ثوباً صوفياً أزرق ذا كرانيش ثلاثة لاستقبال السيد بوفارى»(٤٣)

فلا نرى من مظهر «إيما» سوى الثوب الأزرق الذى يلحظه شارل قادماً نحو المزرعة ثم تتكشف إيما للقارىء تدريجياً مع مراقبة شارل فيلاحظ اصابعها الناصعة البياض وهى تحضر الضمادات ، ونراقب «شفتيها الممتلئتين» وهى تأكل وعندما تستدير يقع نظرنا - مع التفاتة شارل - على شعرها المجدول على قذالها .

ويتعرف القارىء على «إيما» من خلال رؤ ية شارل حتى يألفها تدريجيـاً مع ألفتـه التدريجية وبعد أن تدخل دائرة معرفة القارىء ينتقل المنظور إليها فيصحبها القارىء ويدرك الشخصيات والأحداث من خلال رؤ يتها حتى لحظة انتحارها . فتختفى إيما ويعود القارىء إلى شارل غير أن فلوبير لم يلتزم هذه الدقة فى بناء المنظور فى كل التفصيلات كما فعل من جاءوا بعده مثل فولكنر وجويس مثلا الذين طوروا هذا الأسلوب ووصلوا به إلى درجات عالية من الاتقاق .

ومن قراءة الثلاثية تبين لنا أن نجيب محفوظ يحذو حذو الروائيين المحدثين فى معالجة المنظور بل أنه أتقن بناءه أفضل إتقان . ولقد قمنا بتحليل تفصيلى لبناء المنظور فى الثلاثية فحللنا كل الفصول لمعرفة طبيعة المنظور فيها هل هو ذاتى أم موضوعى (ولم نقف عند التفرقة بين الخارجى والداخلى واكتفينا بذكر ظهور المنولوج الداخلى حيث أن ظهور هذا المستوى التعبيرى يمثل سمة هامة فى الرواية) . أما بالنسبة إلى الموضوعى هل هو عام أى غير مركز Non Focalized أو مركز على شخصية معينة فقد وقفنا به فإذا كان غير مركز لم نذكر شيئاً وإذا كان فيه تركيز على شخصية معينة ذكرناه .

ولا ندعى بأى حال من الأحوال أن التحليل الموضح فى الجداول التالية يتناول كل المقاطع النصية وذلك لضخامة النص الروائى وتشعبه غير أن هذا التحليل التقريبى مع الوقوف الدقيق فيما بعد عند بعض الفصول ودراسة الأبنية الخاصة بالمنظور التعبيرى أعطانا صورة واضحة لتقنية نجيب محفوظ فى تقديم المادة القصصية .

الفصل	الحدث المحورى	عدد الأشخاص	رؤ ية موضوعية تركز النظر على	رؤ ية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلى من نفس
١	أمينة فى انتظار عودة السيد	١	الحى /أمينة/الماضى	أمينة	
٢	عودة السيد وخلوده إلى النوم	٢	السيد/امينة/الماضى	أمينة/السيد	
٣	الأسرة تستيقظ	٨	أمينة/السيد/فهمى /ياسين		
٤	افطار الرجال وخروجهم	٥	السيد/ياسين/فهمى /أمينة		
٥	افطار النساء	٣	عائشة/خديجة		
٦	أعمال البيت	٣		أمينة	
٧	الشيخ متولى يزور السيد فى الدكان	٣	السيد		
٨	عودة كمال من المدرسة	١	كمال		
٩	مجلس القهوة	٦			
١٠	فهمى يرقت مريم فوق السطوح	٣	فهمى		
١١	كيف تمضى الأسرة بعد الظهر	٥	كمال/أمينة		
١٢	ياسين يتوجه إلى القهوة ويراقب زنوبة	١ + افراد		ياسين	
١٣	ياسين فى الحانة وذكريات طفولته	١ + افراد	ياسين	ياسين	
١٤	زبيدة تزور السيد فى الدكان	٢		السيد	السيد
١٥	السيد فى بيت زبيدة	٢		السيد	
١٦	ليلة فى بهو الحفلات ببيت زبيدة	٢ + افراد	السيد	السيد	
١٧	ياسين يشكو لأبيه شروع امه فى الزواج	٢	السيد/ياسين	السيد	
١٨	ياسين يزور أمه	٢	ياسين	ياسين	
١٩	فهمى يريد زواج مريم	٥	فهمى		
٢٠	أمينة تخبر السيد برغبة فهمى	٢+أفراد			

الفصل	الحدث المحورى	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلى من نفس
٢١	كمال يبلغ مريم رسالة فهمى	٢		كمال	
٢٢	خديجة تفاجىء عائشة تدقق النظر للضابط	٢	عائشة		عائشة
٢٣	ثلاث زائرات غريبات لبيت السيد	٥	خديجة		
٢٤	حسن أفندى الضابط يريد خطبة عائشة	٦	فهمى/خديجة		
٢٥	رفض السيد لخطبة عائشة	٢	السيد		
٢٦	مجلس القهوة يناقش رفض السيد	٦			عائشة
٢٧	زيارة أمينة للحسين	٦+أفراد	أمينة/كمال		
٢٨	العودة للمنزل واستدعاء الطبيب	٨	أمينة/ياسين		
٢٩	عودة السيد وعلمه بالحادث	٤	أمينة		
٣٠	رقاد أمينة ورد فعل الحادث	٦			
٣١	السيد يطرد أمينة بعد شفائها	٣	السيد		
٣٢	أمينة تغادر البيت	٣	أمينة		أمينة
٣٣	عودة أمينة إلى بيت أمها	٢			
٣٤	حيرة الأولاد أمام طرد الأم	٦			
٣٥	أم مريم تتوسط لإعادة أمينة	٢		السيد	
٣٦	حرم شوكت تزور السيد	٢		السيد	
٣٧	إعادة أمينة إلى بيتها	٨			أمينة
٣٨	خطبة عائشة	٥			خديجة/عائشة
٣٩	ياسين يزور زنوبة ويكتشف أباه	٣		ياسين	ياسين
٤٠	زواج عائشة	٦+أفراد	كمال/فهمى/أمينة		فهمى/السيد
٤١	ياسين يعتدى على أم حنفى	٣	ياسين	ياسين	

٤٢	السيد يخطب ابنة صديقه محمد عفت لياسين	٢	السيد		السيد
٤٣	أمينة وخديجة وكمال يزورون عائشة	٥		عائشة	
٤٤	زواج ياسين	٤+أفراد	ياسين		ياسين
٤٥	انضمام زينب للأسرة-وخطبة خديجة	٤	خديجة		
٤٦	ياسين يأخذ زوجته إلى كشكش بك	٦	ياسين/أمينة/السيد		
٤٧	زفاف خديجة	٥			
٤٨	قيام الوفد المصرى	٤	أمينة/فهمى	ياسين	فهمى
٤٩	توقيع توكيلات الوفد	٢		السيد	
٥٠	فتور ياسين من الزواج	٢	ياسين		ياسين
٥١	زيارة أم مريم للسيد فى الدكان	٢		السيد	
٥٢	رفض التصريح للوفد بالسفر والتطورات السياسية	٥	فهمى/أمينة		
٥٣	نفى سعد زغلول وردود الفعل	٩			
٥٤	اشتراك فهمى فى المظاهرات	١+أفراد		فهمى	
٥٥	كمال أثناء مظاهرة	١+أفراد	كمال	كمال	
٥٦	احتلال الانجليز الاحياء التى تقوم فيها المظاهرات	٥			ياسين/كمال أمينة/فهمى
٥٧	ياسين يغوى الجارية نور	٣+أفراد	ياسين		
٥٨	عواقب فعلة ياسين	٣	زينب/السيد/أمينة		
٥٩	عودة الأورد للبيت تحت حصار الانجليز	٥+أفراد			
٦٠	طلاق ياسين	٣	ياسين	السيد	ياسين
٦١	صلاة الجمعة واتهام ياسين بالتجسس	٥+أفراد	ياسين/السيد		
٦٢	فهمى يرفض أمر أبيه الامتناع عن توزيع المنشورات	٢	فهمى		السيد
٦٣	وفاة أم ياسين	٢		ياسين	ياسين
٦٤	هُو كمال مع الجنود الانجليز وكشفه				

الفصل	الحدث المحورى	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلى من نفس
	علاقة مريم بجوليون	٣+أفراد	كمال	كمال	
٦٥	تسخير السيد لردم كمين	٢+أفراد	السيد	السيد	السيد
٦٦	اجتماع العائلة – حمل عائشة وخديجة	٥+أفراد	كمال/ياسين/فهمى	السيد	السيد
٦٧	الشيخ متولى يزور السيد ويتبادلون أخبار الثورة	٣			
٦٨	عائشة تلد نعيمة	٥+أفراد	عائشة	كمال	السيد
٦٩	عودة سعد باشا من المنفى	٢+أفراد		السيد	
٧٠	مقتل فهمى	٢+أفراد	فهمى		السيد/فهمى
٧١	نعى فهمى إلى السيد	١+أفراد			السيد
١	عودة السيد إلى البيت	٢	السيد	السيد/أمينة	
٢	الأسرة تستيقظ وكل يفكر	٤		أمينة/السيد كمال/ياسين	
٣	الأسرة تحتفل بحصول كمال على البكالوريا	١٤			ياسين/كمال أمينة
٤	كمال يختار مدرسة المعلمين	٤	كمال/السيد	السيد/كمال	السيد
٥	ياسين يعاكس مريم	٣		ياسين/كمال	ياسين
٦	كمال يذهب إلى القهوة مع فؤاد الحمزاوى	٢	كمال	كمال	كمال
٧	السيد يذهب إلى العوامة	٦		السيد	السيد
٨	عودة السيد إلى العوامة	٤			السيد
٩	زيارة السيد لزنوبة	٢		السيد	السيد
١٠	زيارة ياسين للسيد فى الدكان	٤	ياسين	السيد	السيد/ياسين

١١	زيارة ياسين لأم مريم	٢		ياسين	ياسين
١٢	زيارات أم مريم لقصر الشوق	٢	ياسين		
١٣	زيارة أم مريم للسيد فى الدكان	٢		السيد	السيد
١٤	زيارة كمال لأل شدّاد	٦		كمال	كمال
١٥	امينة وكمال فى مجلس القهوة	٢			كمال
١٦	زواج ياسين من مريم	٥			السيد
١٧	رحلة إلى الأهرام	٤			السيد
١٨	زيارة لقصر آل شدّاد	٤		كمال	كمال
١٩	حوار حسن سليم وكمال حول عايدة	٢	عايدة		كمال
٢٠	تجاهل عايدة لكمال	٥			كمال
٢١	حرم شوكت تشكو خديجة للسيد	٦	خديجة		السيد
٢٢	خديجة تزور أمها شاكية عائشة	٤			
٢٣	كمال يعاتب عايده	٢			كمال
٢٤	وداع الأصدقاء	٤			كمال
٢٥	لقاء ياسين بزنوبة	٢		ياسين	ياسين
٢٦	ياسين يصحب زنوبة لقصر الشوق	٣			
٢٧	ياسين وزنوبة فى الصباح فى قصر الشوق	٢			ياسين
٢٨	السيد يكتشف بيات زنوبة خارج العوامة	٢			السيد
٢٩	السيد يقطع علاقته بزنوبة	٢			السيد
٣٠	السيد يقتفى أثر زنوبة إلى قصر الشوق	٣			السيد
٣١	فرح عايدة	١+أفراد			كمال
٣٢	زواج ياسين من زنوبة	٣	ياسين		السيد
٣٣	السيد يكتشف الكاتب كمال عبد الجواد	٣+أفراد			كمال
٣٤	وداع كمال لحسين شداد	٣	كمال		كمال
٣٥	كمال يتعرف على الشراب والنساء	٢	كمال		كمال
٣٦	كمال يقابل ياسين فى بيت الدعارة	٢			كمال
٣٧	عودة كمال للبيت متأخراً ومقابلة السيد	٣			كمال

الفصل	الموضوع	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على :	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلى من نفس
٣٨	ياسين يعود إلى زنوبة فى البيت	٢			ياسين
٣٩	ياسين يطرد من المدرسة	٣	ياسين		السيد
٤٠	عيد ميلاد كمال	١		كمال	كمال
٤١	السيد يعود إلى العوامة	٥			
٤٢	مرض السيد أحمد	١٠			
٤٣	السيد يغادر الفراش	٣		كمال	ياسين
٤٤	نكبة عائشة ووفاة سعد باشا	٥			
١	عودة السيد إلى البيت	٦	السيد/كمال		
٢	السيد فى الدكان	٤	السيد		
٣	اجتماع العائلة يوم الجمعة	١٢	متنقل		
٤	كمال يذهب لعيد الجهاد	٤+أفراد	كمال	كمال	
٥	السيد فى زيارة محمد عفت	٤			السيد
٦	فى قهوة أحمد عبده	٢	كمال		كمال
٧	ياسين فى بار	٨	ياسين		ياسين
٨	رضوان فى زيارة حلمى عزت	٢	رضوان		
٩	رضوان يزور عبد الرحيم باشا	٣			
١٠	جلسة عائلية فى بيت إبراهيم شوكت	٤	أحمد/عبد المنعم		
١١	جنازة الملك فؤاد	٣			
١٢	عبد المنعم على وسليم	٢	عبد المنعم		
١٣	أحمد إبراهيم شوكت فى مجلة الانسان الجديد	٣	أحمد		
١٤	فؤاد الحمزاوى فى زيارة السيد	٣			كمال

١٥	صداقة كمال ورياض قلدس	٣	كمال		كمال
١٦	كمال عند جليلة	٣	كمال		كمال
١٧	عبد المنعم يريد الزواج	٤			
١٨	زواج عبد المنعم ونعيمة	٦	السيد/كمال		كمال
١٩	زيارة عائشة للسكرية	٦	كمال		كمال
٢٠	فى الجامعة	٤	عبد المنعم		
٢١	رضوان يزور الباشا	٥			
٢٢	السيد يذهب إلى الحسين	٤	السيد		السيد
٢٣	كمال ورياض قلدس وانشقاق مكرم عن الوفد	٢			كمال
٢٤	وفاة نعيمة	٦			كمال
٢٥	أحمد شوكت وعلوية صبرى	٢			
٢٦	ترقية ياسين	٦			
٢٧	السيد وعائشة	٤	عائشة		السيد
٢٨	ياسين يزور خديجة	٨	ياسين/أحمد		
٢٩	أحمد فى زيارة الأستاذ فوستر	٤	أحمد		
٣٠	كمال وأصدقاؤه	٣			كمال
٣١	تدهور عائشة	٤	عائشة		كمال
٣٢	السيد فى البيت	٣	السيد		السيد
٣٣	أحمد والصحافة	٥			
٣٤	نظرة الشيوعيين لكمال	٢	كمال		
٣٥	كمال لدى جليلة	٢			كمال
٣٦	الغارة	٣			
٣٧	وفاة السيد	٥			
٣٨	أحزان أمينة	١	أمينة		أمينة
٣٩	عبد المنعم يريد خطبة كريمة	٤			أحمد
٤٠	كمال وأصدقاءه	٤			كمال

الفصل	الحدث المحورى	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلى من نفس
٤١	لقاء بدور	٣			كمال
٤٢	كمال فى كلية الأداب	٢			كمال
٤٣	أحمد وسوسن	٢			أحمد
٤٤	زواج أحمد	٥			
٤٥	كمال يفكر فى بدور	٢	كمال	كمال	كمال
٤٦	زواج عبد المنعم وكريمة	٩			
٤٧	كمال أمام بدور وخطيبها	٢	كمال	كمال	كمال
٤٨	ياسين فى الخمارة	٤			
٤٩	خديجة وزواج أبنائها	٢			
٥٠	وداع الباشا قبل قيامه بالحج	٤			
٥١	لقاء كمال وحسين شداد	٢			كمال
٥٢	تفتيش بيت أحمد وعبد المنعم	٤+أفراد			
٥٣	التحقيق مع أحمد وعبد المنعم	٣+أفراد			أحمد
٥٤	احتضار أمينة	٣+أفراد			كمال

ويظهر من الجداول السابقة أن نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعى والذاتى على التوالى والتداخل فى جميع أجزاء الثلاثية . ويمكننا التشبيه بالسينما فى محاولة لتوضيح الأسلوبين :

فالمنظور الذاتى يمثل الكاميرا وهى مركبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل فى مجال هذه العين ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤ ية هذا الشخص بعينه .

أما المنظور الموضوعى فالكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلى وتظهر لنا «بانوراما» عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب (Close Up) نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها .

وكما أسلفنا وأوضحنا مفهوم المنظور الذاتى فإنه يتمثل فى إدراك شخصية من الشخصيات للعالم الذى حولها دون الخروج عن إطار هذا الوعى فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة . ومن فصول الثلاثية التى تمثل هذه المعالجة الفصل الرابع من السكرية حيث تقدم كل الحوادث من خلال إدراك كمال . فالناس هم الذين ينحشر بينهم فى الترام والكلام هو الذى يصغى إليه والصوت الذى يسمعه ولا يتعرف عليه فى البداية هو صوت الرصاص الذى يصك أذنيه ، يدخل القهوة فيغيب الميدان ، وتترامى الأصوات إلى داخل القهوة فيستشف منها ما يحدث فى الخارج وإذا «فتح باب القهوة على مصراعيه يتراءى الميدان خالياً من المارة والمركبات» وكل ما يخرج من نطاق ادراك كمال يسقط خارج المشهد ، فأحمد وعبد المنعم ورضوان وصديقه يختفون من المشهد كلية مع خروجهم من مجال رؤ ية كمال ولا نعرف عنهم شيئاً إلا عند زيارته السكرية وقصر الشوق للأطمئنان عليهم .

وتظهر هذه المعالجة بوضوح فى الثلاثية حيث أن محفوظ يستخدم المنظور الذاتى فى خمسة واربعين فصلاً من فصول الرواية المائة والستة والتسعين .

أما باقى الفصول فتقوم على المنظور الموضوعى غير أن هذا المنظور عند نجيب محفوظ فى الثلاثية يختلف اختلافاً كبيراً عن المنظور الموضوعى فى الرواية الواقعية الكلاسية ويقترب إلى الصورة عن قرب (Close Up) فى بنيته لأنه يركز على الشخصية تركيزاً دقيقاً ، وكأن المسرح كله غارق فى الظلام والضوء مسلط على الشخصية فتظهر بجلاء ولا تظهر الشخصيات الأخرى إلا إذا دخلت دائرة الضوء المحيطة بالشخصية الأولى . وتأتى الوحدة العضوية للثلاثية فيما نرى من هذا البناء المحكم للمنظور ، ويتجلى اللحن المميز للثلاثية فى افتتاحيتها فتنطلق هذه الرواية الضخمة المتشعبة ، المترامية الأطراف المتعددة الشخصيات

من نقطة مظلمة ينطلق منها نغم خافت صاعد من أنفاس شخصية غير مسماة تستيقظ من النوم وتستقبل العالم الخارجى من خلال وعى يقف على حافة اليقظة ، يتعرف على العالم الخارجى وكأنه حلم ، ثم تقوم المرأة متحسسة طريقها وتفتح الباب فينساب الضوء ويرى معها القارىء الحجرة . فأين هذه الافتتاحية من افتتاحية الفورسايت ساجا التى يبدأها الراوى بخطبة عن المجتمع وطبيعة الأسرة التى سيروى قصتها ؟ ثم تفتتح الرواية بحفل خطبة تجمع أفراد الأسرة كلها واقفين أمام عين الرواى الشاملة المدققة التى تراقبهم «من الوراء» فتقدمهم تباعاً من منظوره الخاص فيصفهم من الداخل والخارج ويقص علينا تاريخهم .

وقد تتضح معالجة محفوظ للمنظور الموضوعى المركز فى حفل زفاف عائشة إذا ما قارنا بين هذا الفصل وفصل مماثل فى رواية فلوبير مدام بوفارى وهو حفل زفاف «إيما» . وقد قدم فلوبير هذا الحفل من منظور موضوعى أيضاً غير أن الفارق فى معالجة المنظور يظهر من التحليل التالى :

يقدم فلوبير حفل الزفاف من منظور بانورامى . فيقسم فصل حفل «زفاف مدام بوفارى» (الذى يمتد ست صفحات) إلى ثلاث عشرة فقرة .

١ – وصول المدعوين .

٢ – وصف ملابس المدعوين .

٣ – الموكب من بيت العمدة إلى الكنيسة .

٤ – الوليمة ـ وصف مفصل للأطعمة (تستغرق صفحة كاملة) .

٥ – انصراف بعض المدعويين .

٦ – واحد من المدعويين يحاول مداعبة العريس والعروس فى ليلة العرس .

٧ – أم شارل .

٨ – شارل قبل ليلة العرس .

٩ – شارل بعد ليلة العرس .

١٠ – بعد مرور يومين .

١١ – الأب رووه يعود إلى مزرعته .

١٢ ـ السيد والسيدة شارل بوفارى يصلان إلى منزلهما الجديد .

١٣ ـ الخادم تستقبل العروسين .

ونلاحظ من التقسيم السابق أن الفصل يتفرع يميناً ويساراً إلى الفقرات متعددة فى الزمان والمكان ويتنقل بين المدعويين ، ويحتل الوصف الخارجى حيزاً كبيراً فى الفصل (وصف ملابس المدعويين ووصف المائدة) ويستخدم الكاتب ضمير الغائب غير محدود (On) بمعنى الناس أو القوم (دون تحديد أو تركيز أو تمييز) فالمنظور منظور شاهد يقف وراء المشهد ويقدم ويشرح ويتنقل بحرية بين المدعويين .

أما عند نجيب محفوظ فان مشهد حفل الزفاف يقع فى ست وعشرين صفحة ، ولقد اخترناه لأنه من أطول فصول الثلاثية (فالفصول غالباً قصيرة كما أسلفنا ومتوسط عدد صفحات الفصل الواحد ثمانى صفحات) ثم إن طبيعة الحدث وهو حفل زفاف يجمع عدداً كبيراً من الشخصيات وقد يتطلب المشهد الكلى البانورامى كما فعل فلوبير ولكن محفوظ يعالج المنظور معالجة خاصة تتضح من تحليل بنية الفصل .

فإن الفصل يبدأ وينتهى بمنظور موضوعى خارجى

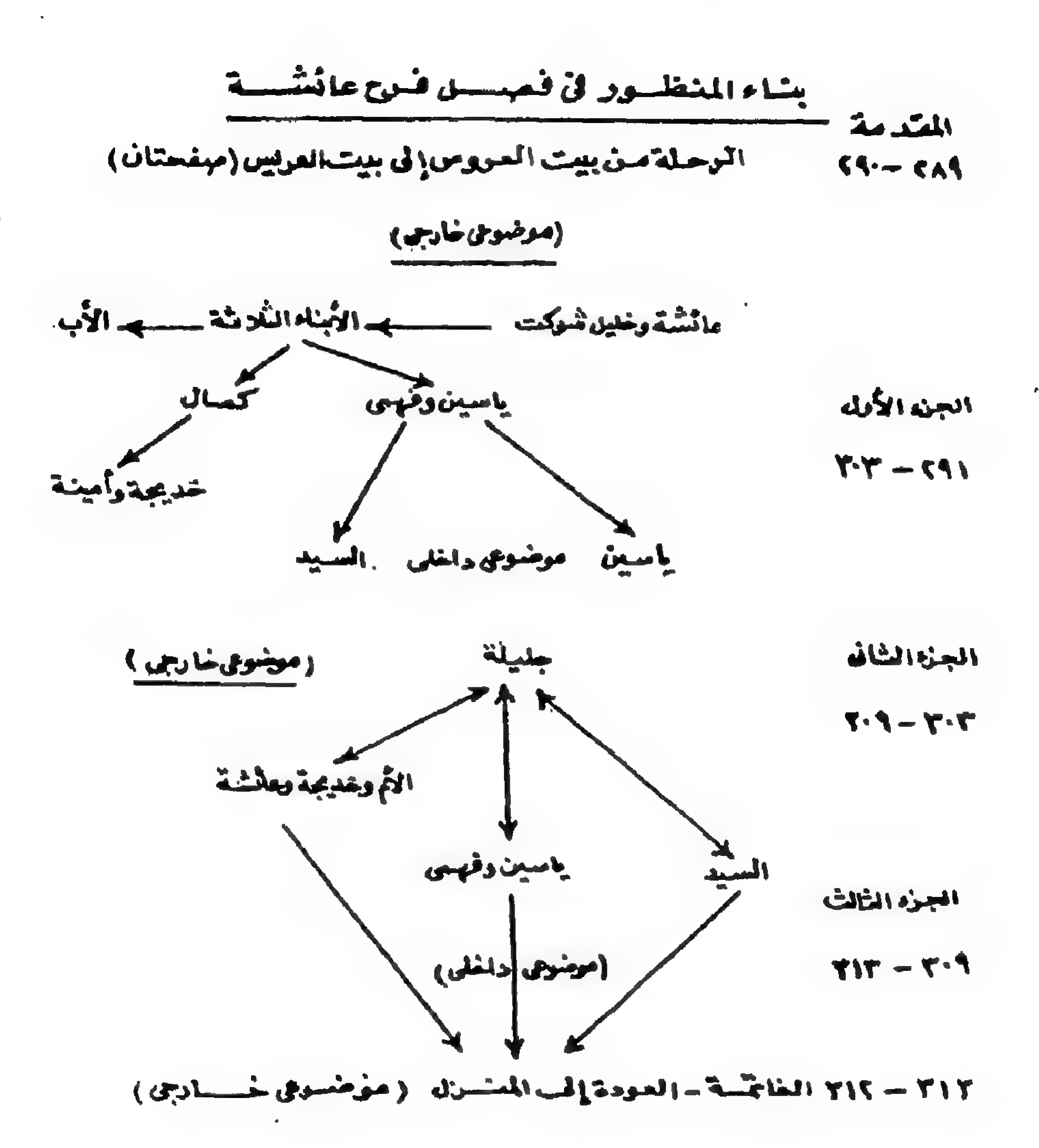
البداية :«وقفت ثلاث سيارات تطوع بتقديمها بعض الأصدقاء أمام بيت السيد فى انتظار العروس . . . »

النهاية :«بدت الغورية متلفعة بالظلام والصمت حينما غادرت الأسرة البيت عائدة إلى النحاسين . . . . »

ويسمى اوسبنسكى(٤٤) هذا الاستخدام للمنظور الموضوعى «بنية الإطار» حيث أن المنظور الموضوعى يلعب دور الإطار الذى يحيط باللوحة فيحيط بالنص كما يحيط الإطار باللوحة فاذا إنتقل النظر إلى اللوحة ليتأملها تلاشى الاطار واختفى وظهرت اللوحة .

ثم ينتقل المنظور إلى أفراد الأسرة كما هو موضح فى الشكل بالصفحة التالية من عائشة وخليل شوكت إلى الإخوة الثلاثة ويظل المنظور ملتصقاً بافراد الأسرة يصاحب الراوى كل منهم على حدة ، فالمنظور هنا داخلى حيث أننا نرى الشخصيات تذهب وتجىء من الوراء غير ان المنظور يصبح ذاتياً داخلياً فى موضعين من الفصل عندما يتأمل فهمى علاقته بمريم (منولوج داخلى) وعندما يستغرق السيد فى خواطر تدور حول زواج ابنته . ثم ينتصف المنظور الموضوعى الخارجى الفصل ليقدم حادثة جليلة من الخارج وتتضح هنا تقنية محفوظ فى تقديم المنظور الموصوعى الخارجى فيقدم المشهد عن طريق الحوار (الكلام الخارجى) بالاضافة إلى استخدام العبارات المقيدة مثل «لعل» ولا يذكر الكاتب فى أى موضع من المشهد الدوافع التى جعلت جليلة تتجه إلى المقصورة لمقابلة السيد فأننا لا نتعرف على مشاعرها أو دوافعها من خلال تحليل ما يدور بخاطرها .ـ وينتقل الكاتب

مرة أخرى إلى أفراد الأسرة ليعرض وقع الحادث عليهم تباعاً كما يبين الشكل وينتهي الفصل بعودة الأسرة إلى النحاسين .»



إن البناء الذي يظهر من التحليل بناء واع دقيق يضفي على الفصل وحدته العضوية . إن نجيب محفوظ في هذا المقام فنان حرفي وتتضح حرفيته بأوضح ما تتضح في الانتقال من شخصية إلى شخصية في حركة إنسيابية متقنة . فالمنظور ينتقل في بعض الأحيان

من خلال النظر :

الأخوة ينظرون إلى عائشة فينتقل المنظور إليهم .

الأخوة يسترقون النظر إلى وجه أبيهم فينتقل المنظور إليه .

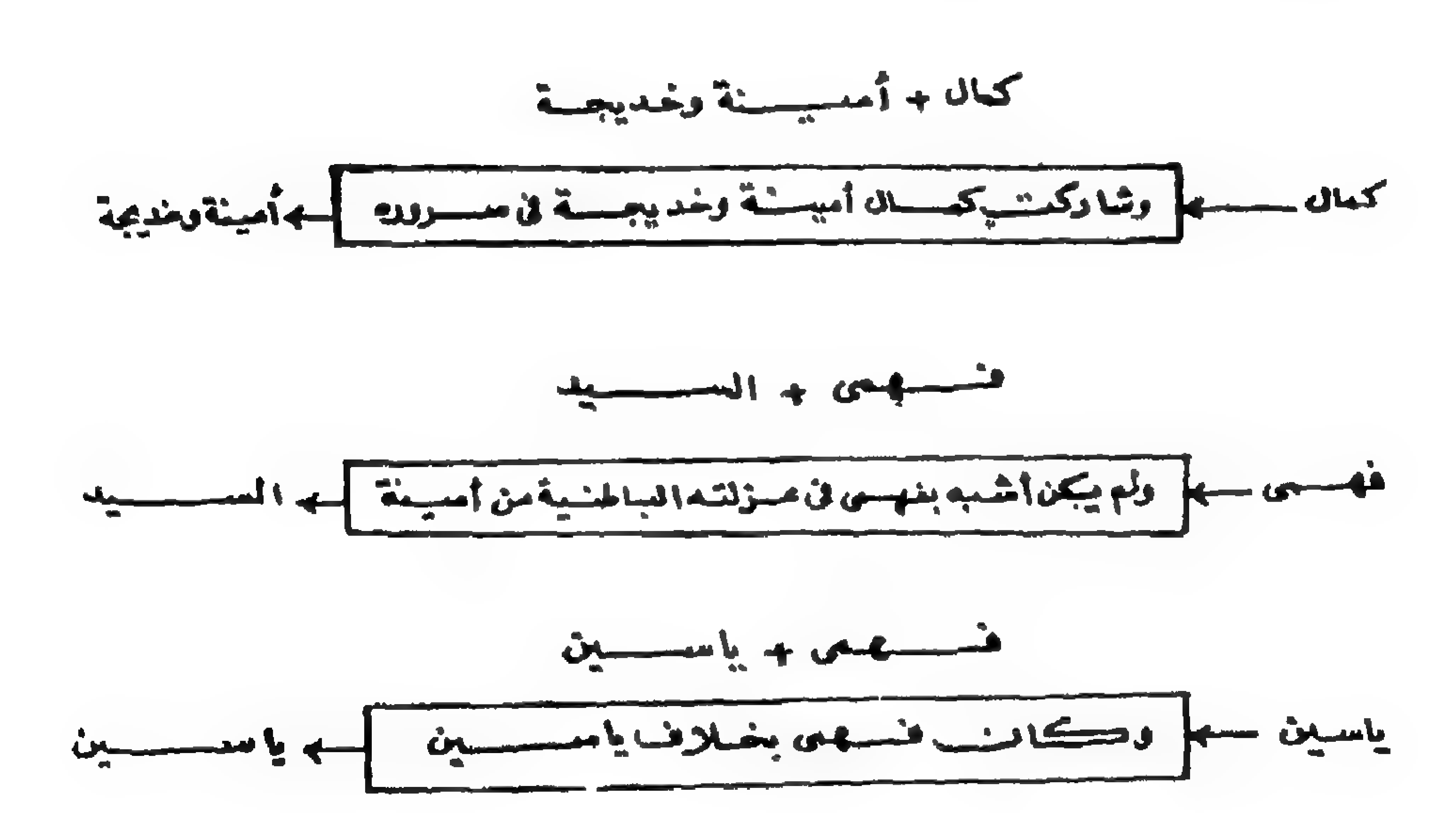
عينا كمال تلتقيان بعيني أبيه فينتقل المنظور إلى مجلس السيد .

السيد يشيع جليلة بنظرة ساخطة فينتقل المنظور إليه .

أما ياسين وفهمى فلم تتحول عيناهما عن باب «المنظرة» فيتحول المنظور إليهما .

وبهذا الأسلوب الفنى المحكم يظل خيط المشهد ملتحماً ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة عضوية دائرية لا تكسر الحلقة .

وهناك تقنية أخرى لا تقل فنية ودقة يستخدمها محفوظ للانتقال من شخصية إلى شخصية وهى اشراك الشخصيات فى شعور واحد .



والمنظور لا ينتقل من خلال الراوى المشاهد العالم بكل شىء الذى يكشف المشهد كله من مركز المراقبة ويجول ببصره من شخصية إلى أخرى فإن الحركة الدائرية التى لمسناها فى المنظور الأيديولوجى تتمثل فى المنظور النفسى أيضاً وتنعكس فى بنيته كذلك . فإن عرض الشخصيات فى الثلاثية يقوم على بناء يشبه صالة المرايا فأفراد الأسرة يمثلون المرايا التى

تنعكس عليها الأحداث والشخصيات الأخرى . وهذا النمط من الشخصيات هو ما يسميه جان بويون «الشخصيات العاكسة (Personnages Reflecteurs) أما الشخصيات الأخرى فلا تتعدى أن تكون الصور التى نراها معكوسة على هذه المرايا (Personnages Images)

وتتمثل هذه البنيه أحسن ما تتمثل فى الثلاثية فى علاقات الحب . فإن علاقات الحب التى تربط بين طرفين لا تقدم إلا من منظور أحد الطرفين . وطبقاً لاختيار محفوظ الفنى فى بناء المنظور يكون هذا الطرف هو عضو الأسرة الذى يحب ، أما الطرف الآخر فى العلاقة فنراه معكوساً على نفس الطرف الأول . فإذا تناولنا علاقات الحب فى الثلاثية نجد أن هذه الظاهرة تحكم كل علاقات الحب بلا استثناء .

١ - عائشة والضابط : نرى الضابط من خلال عينى عائشة من زيق النافذة وعندما تغلق يحتجب عن نظرها وعن نظر القارىء أيضاً . ونتعرف على مشاعرها دون أن يدخلنا محفوظ فى نفس الضابط لنكتشف حقيقة خواطره .

٢ - فهمى ومريم : لا نعرف شيئاً عن مشاعر مريم تجاه فهمى من خلالها ولا نعلم من زيادة كمال لها (الفصل كله مقدم من خلال منظور كمال)[٤٦] . سوى ما تقوله له .

٣ - ياسين وزنوبة : نقف وراء الكوة مع ياسين ونرى العود الذى يراه «ببصر شيق وقلب خافت» وهو يبرز من الباب فى جرابه الأحمر ولا يدخلنا الكاتب فى نفس زنوبة لنعرف ماذا تشعر أو حتى اذا ما كانت على دراية بمناورات ياسين .

٤ - عاشقات السيد كلهن يقدمن من منظور السيد فلا تظهر أى منهن خارج نطاق منظوره . وبالرغم من طول علاقته بزنوبة وتعقدها فلا تقدم فى أى فصل من الفصول من خلال منظور ذاتى منفصل عن منظور السيد أى خارج نطاق رؤ يته (وعندما تستأنف علاقتها بياسين ينتقل المنظور إلى ياسين)

٥ - كمال وعايدة : لا نرى عايدة سوى من منظور كمال وتظل حقيقة موقفها تجاهه خافية عليه . وبالتالى على القارىء الذى ظل محكوماً بمنظور كمال - حتى تعرف على الحقيقة يوم زفافها من خلال صديقه اسماعيل لطيف الذى كان يعلم الأمر ولكنه أخفاه على كمال .

ومن ذلك نرى أن المنظور الذى يمثل البنية الأساسية للثلاثية لم يتجاوز أفراد الأسرة سوى فى فقرات معدودة (منها موقف زينب بعد اغتصاب ياسين الجارية نور - زنوبة بعد رواجها من ياسين) فإنه يبدو من التحليل السابق إن محفوظ فنان واع بفنه . استطاع أن يقدم المادة القصصية من خلال الأسرة التى اختارها محوراً لروايته وبالرغم من ضخامة الرواية وتشعبها فقد إلتزم بؤ راً قصصية مشعة وعاكسة نظم حولها المادة القصصية . وهذه

المرايا العاكسة لها طابعها الخاص فإنها إما مقعرة وإما محدبة تعكس صوراً ذاتية وليست موضوعية وذلك طبقا لطبيعتها الخاصة . ومما لاشك فيه أن هـذا التصور فى عمليـة بناء الشخصية تصور حديث جاء من الأهمية المتزايدة التى اخذتها الشخصية والحرص على إبراز حياتها الذاتية على حساب الراوى العالم بكل شىء فى تجسيد «البـوليفونيـة» (الأصوات المتعددة) على جميع مستويات البناء الفنى . فالراوى يكاد ينصهر فى الشخصية عند نجيب محفوظ وهذا يتمثل أيضاً على مستوى الزمان والمكان .

(ج) المنظور على مستوى الزمان و المكان .

درسنا بشىء من التفضيل بناء الزمان والمكان الروائيين فى الفصلين السابقين لكننا سنربط فى هذا المقام بين النتائج التى توصلنا إليها من دراستنا لهذين العنصرين ببناء المنظور على مستوى الزمان والمكان .

فلقد رأينا أن بنية الثلاثية فى المكان تقوم على المشهد المحدد فى مكان ضيق وفى الزمان على الحضور واللحظة المعاشة . فالراوى يصاحب الشخصية فى لحظة محددة وفى رقعة محددة لذلك خلت الثلاثية من التلخيص الذى يعتمد على الراوى العالم ببواطن الأمور والذى يستطيع أن يقدم فى عجالة مختصرة كل ما حدث فى شهور بل سنوات فيظل الإطار الزمانى محصوراً فى المشهد الذى تتواجد فيه الشخصية . كما رأينا أيضاً أن الإطار المكانى يظل ثابتا فلا تنتقل الشخصية من مكان إلى آخر ولا ينتقل القص بالتالى من مكان إلى آخر بل يظل الراوى متواجداً مع الشخصية فى الرقعة التى تتواجد فيها .

فإذا عرض محفوظ مشهداً يضم الأم وفهمى وياسين وراء المشربية فإنه يلتزم مكان المشهد وزمانه ولا يتركه حتى إذا سمعنا صياحاً فلا نتعرف على مصدره سوى عندما يهرعون إلى المشربية ويتعرفون على أم حنفى(٤٧) ونراقب منظر كمال من وراء المشربية مع الراوى وشخصياته ونحاول أن نرى معهم :

> «وتركزت أعينهم على الغلام أو فيما يلوح منه بين آونة وأخرى فبدا الغلام بكامل هيئته ، بدأ باسماً يتكلم كما استدلوا عليه من حركة شفتيه وإشارات يديه . . . فدل التفاهم . . . . ولكن ماذا يقول لهم . . . هذا مالم يستطع أحد أن يخمنه»(٤٨)

وكل مايقدم فى هذا المشهد هو ما يستطيع المشاهد الواقف وراء المشربية أن يتعرف عليه وأن يراه . فالمنظور لا يخرج عن إطار الواقفين وراء المشربية ومما يؤكد ذلك إستخدام أفعال «بدا» و «لاح» و «استدل» و «دل» فالمشاهد لا يرى سوى ما يتراءى له من الفجوات ولا يسمع سوى ما يترامى إليه من أصوات والصوت وسيلة من وسائل التعرف على مايجىء

خارج المكان الذي تتواجد فيه الشخصية ، ولذلك يلعب الصوت دوراً هاماً فى الثلاثية . فإن امينة تعرف مايجرى فى الطريق المار تحت المشربية من الأصوات التى تترامى إليها والفتاتان الجالستان وراء الباب تسترقان السمع لمعرفة رأى ابيها فى خطبة فهمى .

ويأتى الحصر الزمانى والمكانى من تحديد المنظور ونتيجة له سواء أكان موضوعياً أم ذاتياً . ويساعد على التركيز على «حضور» الشخصية . ولاشك أن التلاحم والتوافق بين مستويات المنظور المختلفة من العناصر الأساسية التى تضفى على العمل تماسكاً ورصانة .

ومما يؤكد وحدة المنظور النفسى والمنظور على مستوى الزمان والمكان ويقوى الحضور فى الثلاثية ، بعض الظواهر اللغوية التى لاحظناها بهذا الصدد . فإن محفوظ تأكيداً لحصر المنظور فى إطار الشخصية ينحو إلى إستخدام الفعل المضارع فى جملة الصلة خاصة فى المشاهد . فإذا أحصينا الأفعال فى الصفحة الاولى من الثلاثية لاحظنا أن جميع أفعال السيد ماضية بينها تأتى أفعال جمل الصلة فى المضارع . ومما لاشك فيه أن هذه الصيغة تدل على الحضور . هذا بالاضافة إلى ميل محفوظ الواضح إلى إستخدام الحال فى صيغة جملة فى المضارع ايضاً خاصة عندما تكون مصاحبة للحوار .[49] وهذا يقودنا إلى مناقشة المنظور على المستوى التعبيرى فى الثلاثية .

(د) المنظور على المستوى التعبيرى :

وإذا كان المنظور الأيديولوجى هو منظومة القيم التى تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها والمنظور النفسى هو الزاوية التى تقدم من خلالها العالم التخييلى فالمنظور التعبيرى هو الأسلوب الذى تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله .

ويقوم القص كما أسلفنا على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها واحساسيها فى هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوى الناقل . وهذه العلاقة معقدة متداخلة حيث أن الراوى قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ومن هنا تأتى مستويات مختلفة فى المنظور التعبيرى . فقد يقترب منظور الراوى من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه . فالحوار مثلا يعتبر اقرب الصيغ إلى منظور الشخصية . والسرد يعتبر أبعد الصيغ عنه . فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة . أما إذا أدخل قول الشخصية فى سياق القص وتولى نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً فأيها يطغى على مستوى الآخر ؟ أيها يسمع وأيها يتلاشى ؟ كيف ينسج الراوى كلام الشخصية داخل مستوى كلامه هو ؟ وما هى التقنيات المستخدمة فى هذه العملية ؟

يظهر من تطور الرواية ومع ظهور الرواية الحديثة أن صوت الراوى أخذ يخفت

وصوت الشخصية يعلو وذلك نتيجة لظهور تقنية «البوليفونية» فى البناء الروائى واتجاه الرواية نحو المنظور النفسى الذاتى . وترتب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المنولوج الداخلى ، ونريد أن نبحث هنا تجسيد هذه التقنية الخاصة التى ظهرت بجلاء فى الثلاثية كما هو موضح من الجداول السابقة .

إن النحو التقليدى يفرق بين أسلوبين فى نقل كلام الغير الأول هو ما يعرف بالأسلوب المباشر (Oratio Recta) والثانى بالأسلوب غير المباشر (Oratio Obliqua) وكان الراوى إذا نقل كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب الأول أما إذا أدخله فى سياق كلامه لجأ إلى الثانى . فعرف الأول بكلام الشخصية وعرف الثانى بكلام الراوى . وكان القص الكلاسى يقدم على توالى هذين الأسلوبين .

وقد لاحظ اللغوى الفرنسى بيير جيرو أن الأسلوب غير المباشر فى القص يفقد الجملة المحكية نبرتها الخاصة التعبيرية والتأثيرية . فإن الرسالة اللغوية تحمل فى طياتها أغراضا مختلفة منها ما يترتب على المتكلم أو المتلقى أو الرسالة نفسها . ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التى تربطها بقائلها الأصل ويضفى عليها ظلالا من أسلوب الناقل فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية «قال : ماأسعدنى» «وحولناها إلى اسلوب مباشر تصبح «قال انه جدّ سعيد» فتفقد الجمله التعجبية بنيتها الانشائية وتتحول إلى جملة خبرية وعلى هذا فإن بعض التراكيب الاتباعية المستعملة فى أسلوب القول أو بعض أفعال القلوب تأتى عادة فى اسلوب خبرى . وليس فى اسلوب انشائى . هذا فيما يترتب على البناء النحوى . ومن جانب آخر يعكس هذا التحويل على الجملة أبعادا أخرى من معان دلالية أو أسلوبية أو تعبيرية .

غير أن هناك أسلوب وسيط اكتشفه اللغوى السويسرى شارل بايى سنة ١٩١٢ أطلق عليه اسم «الأسلوب غير المباشر الحر» يجمع بين خصائص الأسلوبين التقليدين ويعطى الكاتب حرية أكبر فى نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوى . وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمنولوج الداخلى لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها .

ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه :

- يخلو علامات التنصيص والشرطة التى تقدم الجملة المحكية .
- يخلو من بعض الخصائص النحوية :(١) لايشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب(٢) أو صيغ الفعل المضارع (الحاضر فى الفرنسية)

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه :

- يخلو التركيب من فعل القول أو ما يأتى فى معناه .

- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام .

- تظهر فيه بعض الصيغ التى تظهر فى لغة الكلام مثل التكرار والحذف .

- تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التى تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوى .

ولقد ظهر هذا الإسلوب لأول مرة فى الأدب الفرنسى على يد فلوبير فى شكل منهجى (بعد دراسة شارب بايى تناول النقاد والاسلوبيون هذه الظاهرة بالدراسة ووجدوا بعض الأمثلة عند الشاعر الفرنسى الكلاسى «لافونتين» . غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية لم تدخل اللغة وتصبح أداة فى يد الروائيين سوى مع فلوبير) واستوحاه من بعده سائر الروائيين الفرنسيين . وتناول «ستيفن أولمان» هذه الظاهرة فى مقال عن فلوبير بعنوان : «الكلام المنقول والمنولوج الداخلى عند«فلوبير»[٥٠] ويرى ستيفن أولمان فى هذه الظاهرة «ابتكاراً أسلوبياً ذا أهمية كبيرة وخطورة قصوى»

ويقول أولمان أن هناك أسباب جعلت فلوبير يتوصل إلى هذا الأسلوب منها ما يترتب على ذوقة الفنى فى صياغة الجملة ومنها - هذا هو الأهم فى رأية - ما يرتبط بمفاهيمه الجمالية بالنسبة إلى بناء الرواية ، وهى ضرورة اختفاء الكاتب من عمله والموقف الموضوعى اللاشخصى الذى إتبعه فى صياغة عمله الفنى . فيقول أولمان أن الأسلوب غير المباشر الحر يقابل على المستوى التعبيرى إختفاء الراوى على مستوى بناء المنظور النفسى .

ومن الظواهر الملفته فى الثلاثية إستخدام نجيب محفوظ لهذا الأسلوب بطريقة مضطردة لنقل مشاعر الشخصيات وحياتهم النفسية . والطريقة التقليدية فى تقديم حياة الشخصية النفسية هى استخدام عبارات خاصة مثل «قال لنفسه» أو «قال فى نفسه» أو «تحدث فى نفسه» كجملة أفتتاحية تقدم لمقطع التأمل أو ختام مقطع التأمل بعبارة مثل «وجالت هذه الخواطر بنفسه» ، وتوضع هذه العبارات الأنتقال من المنظور الموضوعى الخارجى إلى المنظور الموضوعى الذاتى . غير أن نجيب محفوظ كثيراً ما يسقط هذه العبارات وينسج مقطع التأمل فى التحام مع خط القص دون مقدمات أو عبارات ختامية ويأتى المقطع فى صيغة الأسلوب غير المباشر الحر كما عرفناه . فمثلاً عندما يذهب ياسين لمقابلة امه محاولاً اثناءها عن الزواج .

«فشعر بنيران الغضب تتأجج فى عروقة وإن لم تبد منها آثار إلا فى انطباق شفتيه ثم فى التصاقهما ، لازلت تتكلم ببساطة كأنها مقتنعة على يقين ببراءتها . . . وتتساءل عن وجه العيب فى تزوج «امرأة» بعد طلاقها .

أما أن تكون المرأة أمه فهذا شيء آخر . شيء آخر جداً ، وأى زواج الذى تعنيه ؟ انه زواج ثم طلاق ثم زواج ثم طلاق ثم زواج ثم طلاق ، وهنالك ما هو أدهى وأمر . ذلك «الفكهانى» . . . أيذكرها ؟ . . . . أيصفعها بما فى نفسه من ذكريات ؟ أيصارحها بأنه لم يعد جاهلاً كما تظن ؟ أرغمته حدة الذكريات على الخروج عن اعتداله هذه المرة فقال . . . . »[51]

إن الجمل البرزة تعبر عن خواطر وأفكار ياسين وهى فى صيغة أسلوب غير مباشر حر ، حيث أنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما فى معناه ثم أنها لم تقدم فى إطار علامات تنصيص فجاءت كجزء من قول الراوى . فالضمير العائد على ياسين هنا ضمير الغائب ، غير أننا نجد فيها بعض ملامح الأسلوب الحر من استفهام تعجبى وتعجب وتحذير ، بالإضافة إلى التكرار الذى يميز لغة الكلام « زواج وطلاق زواج وطلاق زواج وطلاق » وبعض العبارات التى لا تأتى فى لغة الكتابة « شيء آخر جداً » . ويظهر فى هذا المقطع استخدام خاص لنجيب محفوظ وهو وضع بعض الكلمات بين علامات تنصيص ويبدو هنا أنه يفعل ذلك لإبراز خصوصية الكلمة وربطها بقائلها (وكان فلوبير يستخدم الخط الإيطالى المائل لنفس الغرض وكان يظهر هذا الاستخدام فى أسلوب غير المباشر الحر أيضا) .

ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب يقرب العبارة من الشخصية ويجعلها لصيقة بها فيبدو من المثال السابق أن صوت الراوى يتوارى تماما وراء صوت ياسين . ثم يستأنف القص فى مساره ملتقطا الخيط بعد سكوت الشخصية : «ارغمته حدة الذكريات . . .»

وقد يأتى الأسلوب غير المباشر الحر فى عدة جمل كما رأينا فى المثال السابق أو فى كلمة واحدة تصبغ كل المقطع .

ياسين جالس وراء الكوة يراقب خروج زنوبة :

«ثم جلست عند مؤخرة العربة فتكور ردفها تحت الضغط متبلوراً ذات اليمين وذات اليسار فنعم الوسادة»[52]

ويبدو واضحاً أن عبارة «فنعم الوسادة» تعليق ياسين على المشهد الذى تراءى أمام عينيه غير أن العبارة جاءت ملتحمة بالقص نفسه ودون علامات تنصيص .

ويأتى هذا الأسلوب عندما يتوارى الراوى تماما ويترك الساحة للشخصية لتعبر عن نفسها مباشرة كما أسلفنا ، فيلجأ إلى عبارتها الخاصة وهذا يبدو واضحاً فى كثير من المقاطع الخاصة بالسيد وذلك أن له بلاشك لغته الخاصة :

«وكان السيد يجد فى حضورهم سرورا يزداد تعلقا به كلما تقدم به العمر ، فعتب على ياسين انقطاعه عن زيارته فى الدكان اكتفاء بزيارة يوم الجمعة ، ألا يريد هذا البغل أن يفهم أنه يتوق إلى رؤ يته كل حين ؟»[٥٣]

ولاشك أن كلمة «البغل» فى العبارة السابقة نابعة من السيد وخاصة به .

ولم يلجأ محفوظ إلى استخدام الأسلوب المباشر الحر لنقل كلام الشخصيات الخارجى كما فعل فلوبير فإن الكلام الخارجى فى الثلاثية ينقل فى أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر واحتفظ محفوظ بالصيغة غير المباشرة الحرة لمجرى الأفكار وربما يكون السبب فى ذلك الفارق الذى يبدو فى الثلاثية بين الحوار الصريح والحوار الخفى فالتمييز بين الأسلوبين لنقل المستويين من الحوار يميز بينهما فيجىء الحوار مصحوبا بحوار آخر غير مجهور فى شكل منولوج داخلى يعبر عن حقيقة ما يختلج فى نفس الشخصيات ولم يطف على السطح .

وقد ظهرت فى الثلاثية صيغة رابعة فى نقل كلام الشخصيات لم تعرفها الرواية الواقعية وهى الأسلوب المباشر الحر . وهذا الأسلوب يختلف عن الأسلوب المباشر بإسقاط علامات التنصيص وإدخاله فى سياق النص القصصى مباشرة دون مقدمات . ويمثل الأسلوب المباشر الحر الصيغة الثانية للمنولوج الداخلى . (ولقد جمعنا فى الجداول الخاصة بالمنولوج الداخلى الصيغتين) وقد يمزج نجيب محفوظ بين الأسلوبين الحرين فى مقطع واحد فنرى مثلا منولوج السيد الداخلى فى بداية قصر الشوق[٥٤] يبدأ بضمير الغائب فى صيغة أسلوب غير مباشر حر ، فالذكرى تتوارد إلى ذهنه : على عبد الرحيم قال : «نظرة إلى الوراء ، إلى حبيبات زمان ، لايمكن أن تمضى الحياة هكذا إلى الأبد » . . . أيقوم على هذه الخطوة الأخيرة ؟ . . . ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم : «لم يتسلل الشيب إلى شعرى . . .» ثم عودة إلى الغائب ثم ينتقل إلى ضمير المخاطب . فنرى أن نجيب محفوظ يخلط الأساليب المختلفة ويمتد المنولوج الداخلى على صفحتين[٥٥] وهذه ظاهرة حديثة لم تظهر فى الرواية الواقعية فإن استخدام فلوبير لأسلوب غير المباشر الحر لم يتعد بأى حال من الأحوال السطور القليلة فلم يزد عن الجملتين أو الثلاثه .

ويرى الناقد التشيكى لوبومير دوليزيل[٥٦] أن الانتقال بين مستويات التعبير المذكورة سمة من السمات الأساسية التى يتميز بها النثر القصصى الحديث . فقد قام بدراسة مستوفاة للنثر التشيكى الحديث ورصد الأساليب التى ذكرناها آنفا بالإضافة إلى ما أسماه «السرد الذاتى» أى الأسلوب الذى يقف بين سرد الراوى والأسلوب غير المباشر الحر ولقد وجدنا بعض الأمثلة من هذا النوع فى الثلاثية حيث يقترب الراوى من الشخصية إلى الحد الذى يصعب الجزم هل نسمع صوت الراوى أم أنه هو صوت الشخصية فالعبارة تخلو من السمات المميزة للأساليب المذكورة غير أن نبرتها توحى بصوت الشخصية فمن الأمثلة التى

توضح هذا الأسلوب هذا النص : ياسين يذهب إلى الدكان ليخبر اباه بوشوك زواج امه :

«أجل أن هنية - أم ياسين - غنية لدرجة لا بأس بها وقد سلمت لها ثروتها من العقار على ما خاضت من تجارب الزواج والهوى بيد أنها كانت فيا مضى شابة ذات سحر وسلطان ، يخاف منها ولا يخاف عليها أما الآن فبعيد عن الاحتمال أن تملك نفسها - فضلاً عن أنفس الآخرين - ما ملكت ، وإذن فثروتها خليقة بأن تبدد في معركة الغرام التي لم تعد من رماتها ، وأنه لحرام وأى حرام أن يخرج ياسين من جحيم هذه المأساة جريح الكرامة وصفر اليدين . وقال السيد يخاطب ابنه . . .»[٥٧]

نحن بإزاء نص يأتي على لسان الراوى غير أنه يقترب قربا شديداً من نفس السيد وأفكاره ومنطقة فإن الأحكام قريبه من رؤيته . هذا بالإضافة إلى عبارة «وانه لحرام وأى حرام» حيث أن الراوى هنا يعبر عن مشاعر الأب الحميم نحو ابنه . فإن هذا النص يقترب إلى حد ما من الأسلوب غير المباشر الحر غير أنه يخلو من صيغ الانشاء والتعبيرية وأساليب لغة التخاطب التي لمسناها في النص الذى قدمناه على لسان ياسين .

من الأمثلة السابقة نجد أن نص الثلاثية يتميز في المستوى التعبيرى بالأساليب التي تقترب من الشخصية أقترابا حميا يجعل منها وسائل تعبيرية مباشرة . وقد وصل نجيب محفوظ إلى درجة عرفت في النقد الأدبي بتيار الوعي في مشهد فريد في الثلاثية وهو مشهد وفاة فهمى . إذ يتداخل في هذا المشهد العالم الخارجي والعالم الداخلي ويتحطم مستوى الكلام ويفقد منطقيته ويسقط الشاب في نهاية المشهد .

من دراسة مستويات المنظور في الثلاثية ظهر لنا أن نجيب محفوظ قد تخطى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية وأن بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات . فقد استطاع أن يوظف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملا ناضجا مكتملا متناسقا . عملا استفاد من تقنية المدرسة الواقعية الكلاسية ولكنه لم يقف عندها وإنما تجاوزها إلى أحداث مراحل الرواية الحديثة فيما استعمل من تقنيات وأساليب .

هوامش الفصل الثالث

(١) تناول كلوديو جين في كتابه «الأدب منظومة» دراسة تطور مفهوم المنظور في الفنون والأدب
C. Guillen, Literature as System, Princeton, Princeton University Press, 1971.

(٢) سنعرض لذلك تفصيلا في موضع لاحق من هذا الفصل انظر ص ؟ من البحث .

(٣) Percy Lubbock, **The croft of rictim** lon don, Jonathan Cope, 1924.

(٤) لذلك فضلنا استخدام مصطلح «المنظور القصصي» Narrative perspective للدلالة على اسلوب الصياغة التي تقدم من خلاله المادة القصصية بدلا من مصطلح «وجهة النظر» point of Uiew لارتباط هذا الأخير بروايات هنري جيمس بينما يمكن تطبيق المصطلح الأول على كل ألوان القصص بمختلف أبنيتها هذا بالاضافة إلى ارتباط مصطلح «المنظور» بالنقد الفني عامة .

(٥) P. Lubbock, **op. cit.** p. 251.

(٦) بوريس اوسبنسكي : عضور جماعة البنائيين الروس وأستاذ اللغويات بجامعة موسكو وقد ظهر كتابه المشار إليه عام ١٩٧٠ باللغة الروسية بموسكو وترجم إلى الإنجليزية بالاشتراك مع المؤلف عام ١٩٧٣ .

(٧) B. Uspenski, **A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of Artistic From,** trans. V. Zavarin and s. Wittig, Berkeley, UniVersity of California press, 1973.

(٨) وتستخدم في النقد الفرنسي كلمتان متقابلتان للدلالة على الرواى التخييلي Narrateur والمتلقى التخييلي Narrataire

(٩) K. Tillootson, **The Tale and the Teller,** p. 22, quoted in **Style and Structure in Litera-ture,** ed. R. Fowler, Ithaca, cornell University Press, 1976, p. 216.

(١٠) J. Pouillon, **op. cit,** pp. 67— 114.

(١١) T. Todorov, **Litterature et Signification,** Paris, Larousse, 1967, pp. 79— 82.

F.V. Rossum— Cuyon, **la Critique du Roman,** Paris, Gallimard. 1970, pp. 130— 40.

G. Genette, **Figures III,** pp. 203— 24.

غير أن جينيت استبدل مصطلح الرؤية من الوراء ، مع ومن الخارج بمصطلح «التركيز» Focalisation . أما رولان بارت فقسم المنظور إلى «شخصي» و «لا شخصي» "Apersonnel et personnel"

R. Barthes, "Introduction al Analyse Structurale du Recit" du **Poetique du Recit,** Paris, Ed. du Seuil, 1977, pp. 37— 42.

(١٢) G. Genette, **op. cit,** p. 206.

(١٣) F.V. Rossum— Guyon, **La Critique du Roman,** p. 135.

(١٤) Plato, **The Republic,** trans. B. Jowett, New York, Random House, n.d., Book III, 393, p. 92.

(١٥) B. Uspenski, **A Poetics of Composition,** p. 8.

(١٦) أطلق الناقد الروسي باختين على هذا النوع من الصياغة اسم Monological structure ويمكن أن نسميه «الصوت المنفرد» .

M. Bakhtin, **Problems of Dostoevs ky's Poctis** trans. R.W. Rotsel, Ardis Press, 1973.

(١٧) polyphonic Narration.

M.Bakhtin, **op. cit,** pp. 67— 8.

(١٨) B. Uspenski, **Poetics of Composition,** p. 10.

(١٩) Outside of the personnality of the character.

(٢٠) R. Scholes and R Kellog, **The Nature of Narrative,** Oxford, OXzford University press, 1966, p. 276.

(٢١) B. Uspenski, **Poetics of Composition,** p. 11.

(٢٢) جورج لوكاتشى ، دراسات فى الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٨ .

(٢٣) Balzac, **Eugenie Grandet**, p. 101.

(٢٤) Balzac, **Eugenie Grandet**, p. 141.

(٢٥ **Ibid**, p. 131.

(٢٦) **Ibid**, p .104.

(٢٧) ويستخدم جلزوردى الحروف المكبرة فى كتابة هذه الكلمات Capital Letters لتأكيد معناها المطلق وعدم ارتباطها بسياق خاص .

(٢٨) بين القصرين ص ٢٣٦ .

(٢٩) كيف يقيم كمال موقف أفراد الأسرة من الثورة تباعا بين القصرين ص ٤١٧ .

(٣٠) بين القصرين ص ٣٧٢ .

(٣١) بين القصرين ص ٣٠ .

(٣٢) M. Bakhtin, **op. cit**, p. 20.

(٣٣) ان مثل شخصية ياسين بين أيدى روائى مثل زولا كان مصيرها الحتمى الدمار التام والانهيار أو الجنون .

(٣٤) قصر الشوق ٣٦٥ ، ص ١٠ .

(٣٥) قصر الشوق ص ٢٥٤ و ٣٣٧ .

(٣٦) Bakhtin, **op. cit**, p. 23.

(٣٧) انظر جدول المنظور النفسى ص ٢١٨ من هذا البحث .

(٣٨) Y. Lotman, **op. cit**, p. 367.

(٣٩) B. Uspenski, **Poetics of Composition**, p. 81.

(٤٠) ويختلف النقاد حول استخدام هذين المصطلحين فالنقاد الألمان يرون ان المنظور الذاتى هو منظور الرواى بينما يصبح موضوعيا عندما يستخدم الروائى منظور الشخصية حيث ان الراوى يتخلى عن منظوره الخاص وعن آرائه وانطباعاته ويتبنى آراء الشخصية وانطباعاتها . غير اننا نتفق مع اوسبنسكى لأن الذوات المدركة للعالم التخييلى فى الحقيقة هى ذوات الشخصيات التى تتفاعل مع الأحداث تفاعلا مباشرا . أما الراوى فهو خارج نطاق هذا العالم الا إذا كان هو نفسه شخصية من الشخصيات .

(٤١) B. Uspenski, **A Poetics of Composition**, p. 85.

(٤٢) T. Todorov, **Litterature et signification**, p. 81.
J. Rousset, **Forme et Signification**, pp. 65— 108.

(٤٣) G. Flaubert, **Mme. Bovary**, p. 15.

(٤٤) B. Uspenski, **Poetique de la Composition**: e Alternance des Points de Vue Interne et Externe en tant que Marque du "Cadre" dans une Oeuvre Litteraire, **Poetique** 9, 1972, pp. 130— 4.

(٤٥) بين القصرين ص ٢٨٩ .

(٤٦) بين القصرين الفصل الواحد والعشرين ص ١٥٠ .

(٤٧) بين القصرين ص ٤٥٠ .

(٤٨) نفس المصدر .

(٤٩) لم نقم بدراسة احصائية لهذه الظواهر على اهميتها لأنها تجاوز حدود هذا البحث ، ويجب ان تكون موضع دراسة مستقلة لغوية شاملة فإن مثل هذه الظواهر اللغوية على مستوى التركيب النحوى تقوم بوظيفة المادة الاولية فى ارساء قواعد البنيات الاعلى فى العمل الادبى ولا تنفصل عنها .

(٥٠) S. Ullman "Reported speech and Internal Monology in Flaubert." Chap. II in **style in the French Novel**, New York, Barnes and Noble, 1964, pp. 94—121.

(٥١) بين القصرين ص ١٣٢ .

(٥٢) بين القصرين ص ٨٥ .

(٥٣) السكرية ص ٢٥ .

(٥٤) قصر الشوق ص ١٥ .

(٥٥) وقد يمتد على مدى ست صفحات (كمال في قصر الشوق ص ١٩ إلى ص ٢٤) أو فصل كامل (امينة بعد وفاة السيد السكرية ص ٢٧١ إلى ص ٢٧٦ .)

(٥٦) L. Dolezel, "Vers la stylistique structurale," in **Introduction a la Stylistique Francaise, J. Sumpf, Paris Larousse, 1971, p.p 153—63**

(٥٧) بين القصرين ص ١٢٤ .

الخاتمة

إن البحث عن البناء هو محور الدراسات البنائية والبناء هو مجموع العلاقات التى تربط عناصر العمل الفنى المختلفة .

وبالرغم من تفرد كل عمل فنى فإن هناك قوانين تخضع لها هذه العلاقات قد تجمع بين أكثر من عمل أو تحدد الملامح المشتركة بين عدد من الأعمال الفنية . فالدراسة البنائية لا تنظر إلى العناصر المكونة للعمل الفنى كأجزاء مستقلة متجاورة بل تنظر إليها فى علاقاتها المتكاملة المتشابكة . إذ أن كل عنصر يتداخل فى علاقات مع العناصر الأخرى ويترابط فى نفس الوقت بالوحدة المتكاملة . ومهمة النقد البنائى هى استخلاص البنية الخاصة لكل عمل فنى أو مجموعة من الأعمال الفنية . ويفضل النقاد البنائيون تسمية نشاطهم «تحليلا» بدلا من «نقدا» حيث أنهم يرون أن مهمتهم تحليلية لا تقيمية .

وقد قام النقد البنائى على مبادىء التحليل اللغوى ومحاولة تطبيقها على الأعمال الأدبية فى كليتها . فإن الأعمال الأدبية التى تستخدم اللغة أداة لها تتجاوز المستوى اللغوى المباشر أى التركيبات اللغوية ، إلى تركيبات فوق لغوية تخضع لها الوحدات الأكبر التى تتكون منها . فقد حاول النقاد البنائيون استخلاص البنيات التى تخضع لها النصوص القصصية . غير أننا نجد أن الصعوبة الأساسية التى تكمن فى مثل هذا التحليل هى تحديد نوعية العناصر وحدودها حيث أن عناصر التحليل اللغوى قد يسهل التعرف عليها من وحدات صغيرة وهى الكلمة إلى وحدات أصغر وهى الفونيم فتدرس الكلمة فى علاقاتها مع الكلمات الأخرى فى الوحدات الأكبر وهى الجمل . فاذا حاول الناقد أن يتدرج السلم إلى الوحدات الأكبر وهى الفقرات أو الفصول فأنه يواجه بمشكلة تحديد العناصر المكونة للعمل القصصى وتقسيمه إلى وحدات يمكن دراسة العلاقات القائمة بينها . وما زالت هذه الدراسات فى مرحلة التكوين ، إذ أن عناصر القص ما زالت فى حاجة إلى تحديد وتعريف . فلا يوجد حتى الآن تعريف واضح «للحدث» . واذا كان فلاديمير بروب الناقد الشكلى الروسى استطاع ان يحدد نوعية الأحداث فى الحكاية الخرافية الروسية ويحصرها فى إحدى وثلاثين وظيفة فهذا التحليل يصعب نقله إلى الرواية التى تتكون من عدد لايحصى من الأحداث بالاضافة إلى أن الحدث فى الرواية اكتسب تعقيدا يجعل تصنيفه عملية غاية فى الصعوبة . ولكن بالرغم من هذه الصعاب فقد توصل النقد البنائى إلى الإصطلاح على بعض خطوط عريضة لتحليل النصوص القصصية بتحليل بعض العناصر الأساسية مثل

الزمان والمكان والمنظور (وقد استخدمنا بعض هذه التحليلات فى بحثنا) ودراسة شبكة العلاقات الجزئية التى تظهر فى داخل كل عنصر والعلاقات الكلية التى تربط هذه العناصر بعضها بالبعض . هذا بالإضافة إلى كشف وظيفة كل عنصر من هذه العناصر .

ونريد أن نقف عند بعدين قد التزمنا بهما فى دراستنا وهما البعد التاريخى والبعد الدلالى .

فأننا نرى أن التحليل البنائى لايتنافى مع النظرة التاريخية للفن فإن دراسة بنية عمل أدبى معين فى رأينا لاتعنى جمود هذه البنية واستقلالها عما سبقها أو عما سيتبعها . ونتفق فى ذلك مع ما ذهب إليه جيرار جينيت من أن «الفكرة البنائية هى أن نتتبع الأدب فى تطوره العام وأن نستخرج قطاعات من مراحله المختلفة وأن نقارن هذه اللوحات بعضها بالبعض وتظهر هذه المقارنات تطور الأدب فى كل غناه وأن المنظومة الأساسية تظل سارية مع دخول تطورات مستمرة عليها .[1] وقد أطلق النقاد الشكليون الروس على هذه العملية «الدينامية البنائية» . فالبنية إذن ليست منظومة ثابتة بل منظومة دائمة التحول .

أما البعد الثانى الذى نريد أن نثيره هنا هو البعد الدلالى . فإننا نرى أن التحليل البنائى لايقف عند استخلاص البنية ، فإن البنية نفسها حاملة للدلالة . فإن كل عنصر من العناصر لايأخذ دلالته الكاملة إلا من علاقته بالعناصر الأخرى وهذا ما اسميناه «بالوظائف» . والدلالة فى العمل الأدبى لا تأتى من المضمون الأدبى بل من البنية نفسها ، حيث أن العمل الأدبى يتجاوز التعبير المباشر عن الواقع ويأخذ معناه من صياغته فى أنواع أدبية تخضع لأبنية خاصة ولهذه الأبنية نفسها كثافة الرموز ويمكن استقراؤها كما تستقرأ الرموز . فالدلالة فى العمل الأدبى لا تأتى من المعنى الإشارى للكلمات التى يتكون منها العمل الأدبى بل من التركيب على المستويات المختلفة .

وختاما قد وجدنا فى استخدام المقارنات فى بحثنا هذا عونا على فهم العمل الذى تناولناه بالتحليل فإن الأدب لا يخضع لمعايير مطلقة نستطيع أن نقيسه عليها ولذلك فان المقارنات تمثل حجر الزاوية للتحليل النصى حيث أن العناصر تظهر بجلاء عندما توضع فى سلسلة من العناصر المشابهة خاصة من حيث وظيفتها فى العمل الأدبى . والنص الأدبى ينتمى إلى مجموعة هائلة من النصوص المشابهة تربطه بها خيوط متشابكة فإن اكتشاف هذه الخيوط يساعد فى الوصل إلى طبيعته الخاصة .

ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

١ - المصادر العربية : -

نجيب محفوظ ، بين القصرين ،مكتبة مصر ، القاهرة د . ت .

قصر الشوق ، مكتبة مصر ، القاهرة د . ت .
السكرية ،مكتبة مصر ، القاهرة د . ت .

٢ - المراجع العربية : -

ابراهيم فتحى ، العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر القاهرة ، ١٩٧٨ .

أحمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ .

أحمد منصور بالاشتراك مع آخرين ،دليل المطبوعات المصرية ، ١٩٤٠ - ١٩٥٦ .

قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

أنور المعداوى ، كلمات فى الأدب ،المكتبة العصرية ، صيدا ، ١٩٦٦ .

جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

الجاحظ ، البخلاء ، تحقيق طه الحاجرى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

جمال الدين الشيال ، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على ، دار الفكر العربى ، ١٩٥١ .

جميل سلطان ، فن القصة والمقامة ، دار الأنوار ، بيروت ، ١٩٦٧ .

الحريرى ، شرح مقامات الحريرى ،دار التراث ، بيروت ، ١٩٦٨ .

سهير القلماوى ، فن الأدب ،مطبعة البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .

سهير القلماوى ومحمود مكى ، «فى الأدب» فى الفصل الثانى من أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

السيد يسّ ، التحليل الاجتماعى للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٠ .

شكرى محمود عياد ، الأدب فى عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، د . ت .

تجارب فى الأدب والنقد ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .

شوقى ضيف ، المقامة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

الطاهر أحمد مكى ، القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .

قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، المطبعة المليجية ، القاهرة ، ١٩٣٥ .

اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو ، تاريخ البشرية ، التطور العلمى والثقافى ، المجلد السادس القرن العشرين ، الجزء الثانى ٣ «التعبير» ، ترجمة ومراجعة عثمان نويه ، راشد البراوى ، محمد على أبو درة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

لطفى عبد البديع ، التركيب اللغوى للأدب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٠ .

لويس عوض ، المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث (جزءان) ، القاهرة ، ١٩٦٣/١٩٦٤ .

الثورة والأدب ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

محمد أحمد خلف الله ، الفن القصصى فى القرآن الكريم ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

محمد رشدى حسن ، أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ ، (الطبعة الثالثة) .

في النقد التطبيقى والمقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت .

محمد يوسف نجم ، القصة في الأدب العربي الحديث ١٨٧٠ - ١٩١٤

دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦

محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

محمود الربيعى ، قراءة الرواية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

يحى حقى ، خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د . ت .

عطر الأحباب ، دار الكتاب الجديد ، القاهرة ، ١٩٧١ .

فجر القصة ، المكتبة الثقافية ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٠ .

يوسف الشارونى ، دراسات فى الأدب العربي المعاصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

دراسات في الرواية والقصة القصيرة ، القاهرة ١٩٦٧ .

القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، (عدد ٣١٦ أبريل ١٩٧٧) .

نماذج من الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

المراجع الأجنبية المترجمة : -

أرسطو طاليس فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد) ، ترجمه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوى ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ .

أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

جورج لوكاتش ، دراسات فى الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر مراجعة عبد الغفار مكاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ .

جاك جومبيه ، ثلاثية نجيب محفوظ ، ترجمة نظمى لوقا ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د . ت .

جون فريفل ، الأدب والفن فى ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشى ، القاهرة دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ .

روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة د . يحى هويدى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

عباس حسن ، النحو الوافى (٤ أجزاء) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ .

عبد الرحمن ياغى ، رأى فى المقامات ، منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٦٩ .

عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

دلائل الإعجاز ، دار المنار بمصر ، القاهرة ، ١٣٦٧هـ .

عبد الكبير الخطيبى ، الرواية المغربية ، ترجمة محمد برادة ، منشورات المركز الجامعى للبحث العلمى ، المغرب ، ١٩٧١ .

عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ .

الروائى والأرض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

عز الدين إسماعيل ، **التفسير النفسي للأدب** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

على الراعى ، **دراسات فى الرواية المصرية** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

فاروق خورشيد ، **فى الرواية العربية** (عصر التجميع) ، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، د . ت .

فؤاد دواره ، **عشرة أدباء يتحدثون** ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة (عدد ١٧٢ يوليو ١٩٦٥) .

ل . س . فيجوتسكى ، **التفكير واللغة** ، ترجمة طلعت منصور ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٦ .

هانز ميرهوف ، **الزمن فى الأدب** ، ترجمة د . أسعد رزوق ، مراجعة العوضى الوكيل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٤ - الدوريات : ـ .

أحمد عباس صالح ، «قراءة جديدة لنجيب محفوظ» **الكاتب** ، القاهرة ، نوفمبر١٩٦٥ ، ديسمبر ١٩٦٥ ، فبراير١٩٦٦ ، مارس ١٩٦٦ .

أندريه ميكيل ، «تقنية الرواية عند نجيب محفوظ» ترجمة فهد عكام ، **مجلة المعرفة** ، دمشق ، عدد ١١ مايو ١٩٧١ .

فاروق شوشه ، «حديث مع نجيب محفوظ» **الآداب** ، بيروت ، يونيه ١٩٦٠ .

نورمان فريدمان ، «الصورة الفنية» ترجمة جابر أحمد عصفور ، **الأديب المعاصر** ، العراق ، عدد ١٦ ، ١٩٧٦ .

الهلال ، عدد خاص نجيب محفوظ ، دار الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٠ .

' ـ المصادر الأجنبية :-

Balzac, H. de' **La Comedie Humaine,** Paris, Ed. du Seuil, 1965,1966.

Eugenie Grandet, Paris, Ed. de Cluny, 1937

Flaubert, G., **Madame Bovary,** Paris, Garnier, 1936.

———————————, **Salambo,** Paris, Librairie Grund, n.d.

Galsworthy, J., **The Man of Property** (Book One of **The Forsyte Saga),** Middlesex, Penguin Books, 1974.

———————————, **In Chancery** (Book Two of **The Forsyte Saga**), Middlesex, Penguin Books, 1970.

———————————, **To Let** (Book Three of **The Forsyte Saga**), Middlesex, Penguin Books, 1970.

Homer, **The Iliad,** Trans. E.V. Rieu, Middlesex, Penguin Books, 1966.

Joyce, James, **Ulysses,** New York, The Modern Library, 1934.

Proust, Marcel, **A la Recherche du Temps Perdu,** Paris , Gallimard, 1954.

Woolf, Virginia, **Mrs. Dalloway,** New York, Harcourt, Brace and Co, 1925.

Zola, Emile, **La Curee,** Paris, Fasquelle, 1966.

٢ - المراجع الأجنبية : -

Aristotle, **The Theory of Poetry and Fine Arts,** trans. S.H. Butcher, New York, Dover Publications, 1951.

Adam, J.M. et Goldenstein, J.P., **Linguistique et Discours Litteraire,** Paris, Larousse, 1976.

Allot, Miriam, **Novelists on the Novel,** London, Routledge and Kegan Paul, 1959.

Auerbach, E., **Mimesis,** trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.

Bakhtin, Mikhail, **Problems of Dostoevsky's Poetics,** trans. R.W. Rotsel, Ardis Press, 1973.

Bal, Mieke, "Narration et Focalisation: Pour une Theorie des Instances du Recit" **Poetique** 29, 1977, 107 - 27.

Bally, C.M **Traite de Stylistique Francaise,** Paris, Klincksieck, 1951.

Barthes, R., "L, Effet de Reel", **Communications** 11, 1968, 84 - 9.

———————, **S / Z,** Paris, Ed. du Seuil, 1970.

Barthes, R. et al., **Poetique du Recit,** Paris, Ed du Seuil, 1977.

Benveniste. E.M **Problemes de Linguistique Generale,** Paris, Gallimard, 1966.

Berard, J.S.B **La Genese d' "Illusions Perdues"**, Paris, Armand Colin, 1961.

Bland, D. S., "Endangering the Reader's Neck: Background Description in theNovel" in **The Theory of the Novel,** ed. Philip Stevick, N.Y., The Free Press, 1967, pp. 313 - 33.

Boileau, N., **Oeuvres Poetiques,** Paris, Flammarion, 1926.

Both, Wayne C., "Distance and Point - of - view: An Essay in Classification" in **The Theory of the Novel,** ed. Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967.

Bornecque, J.H. et Cogny, P., **Realisme et Naturalisme,** Paris, Classiques Hachette, 1958.

Butor, Michel, "Emile Zola, Romancier Experimental, et la Flamme Bleue", **Critique** No. 239, Avril 1967, 407 - 37.

—————, **Essais sur le Roman,** Paris, Gallimard, 1969.

Chatman, Seymour and Levin, Samuel E. (Eds.), **Literary Style: A Symposium,** Oxford, Oxford University Press, 1971.

Chatman, S., "The Structure of Narrative Transmission" in **Style and Structure in Literature,** ed. R. Fowler, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1975.

Chklovski, Victor, **Sur la Theorie de la Prose,** Trad. G. Verret, Lausanne, Ed. L'Aged'Homme, 1973.

Cormeau, Nelly, **Physiologie du Roman,** Paris, Nizet, 1966.

Culler, Jonathan, **Structuralist Poetics,** London, Routledge and Kegan Paul,1975.

Dolezel, Lubomir, "Vers la Stylistique Structurale", in J. Sumpf, **Introductionla a La Stylistique du Francais,** Paris, Larousse, 1971.

Dubois, J., **L'Assomoir de Zola,**Paris, Larousse, 1973.

Durand, G., **Le Decor Mythique de la Chartreuse de Parme,** Paris, Jose Corti, 1961.

—————, **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire,** Paris,Bordas, 1969.

Eliade, Mircea, **Le Sacre et le Profane,** Paris, NRFM 1965.

Escarpit, Robert, **La Sociologie de la Litterature,** Paris, Presses Universi

Etiemble, Rene, **Comparaison n est pas Raison,** Paris, Gallimard, 1963.

Fontanier, P., **Les Figures du Discours,** Paris, Flammarion, 1977.

Forster, E.M., **Aspects of the Novel,** Middlesex, Penguin Books, 1927.

Fowler, Roger (Ed.), **Style and Structure in Literature,** Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.

Friedman, Norman, "Point of View in Fction: The Development of a Critical Concept" in **The Theory of Novel,** ed. Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967.

Garaudy, R., **Esthetique et Invention du Futur,** Paris, Anthropos 10/18, 1971.

Genette, Gerard, **Figures,** Paris, Ed. du Seuil, 1966.

————————, **Figures II,** Paris, Ed. du Seuil, 1969.

————————, **Figures III,** Paris, Ed. du Seuil, 1972.

Goldmann, Lucien, **Le Dieu Cache,** Paris Gallimard, 1959.

————————, **Pour une Sociolgie du Roman,** Paris, Gallimard, 1964.

————————, **Structures Mentales et Creation Culturelle,** Paris, Anthropos, 10/18, 1970.

Guillen, Claudio, **Literature as System,** Princeton University Press, 1971.

Guiraud, Pierre, **La Semantique,** Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

————————, "Modern Linguistics Looks at Rhetoric" **Patterns of Literary Style,** ed. J. Strelka, University Park, The Pennsy lvania State University Press, 1971.

————————, **La Stylistique,** Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

Guiraud, P. et Kuentz, P. (eds.) **La Stylistique,** Paris Klincksieck, 1975.

Halperim, John (Ed.), **The Theory of the Novel,** Oxford, Oxford University Press, 1974.

Hamon, Philippe, "Qu est - ce qu, une description?" ,**Poetique** 12, 1977, 466 - 85.

Jakobson, Roman, **Essais de Linguistique Generale,** Paris, Editions de Minuit, 1963.

————————, **Questions de Poetique,** Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Jameson, Frederic, **The Prison - House of Language**,Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972.

Lefebve, Maurice - Jean, **Structure du Discours de la Poesie et du Recit**, Neuchatel, La Baconniere, 1971.

Lemon, Lee and Reis, Marion, **Russian Formalist Criticism**, Nebraska, University of Nebeaska Press, 1965.

Liddel, Robert,**A Treatise on the Novel**, London, Jonathan Cape, 1958.

Lips, Marguerite, **Le Style Indirect Libre**,Paris, Payot , 1926.

Lodge, David, **The Language of Fiction**,London,.Routledge and Kegan Paul, 1966.

Lotman, Yuri, **La Structure du Texte Artistique**, Trad. A. Fournier et al., Paris, Gallimard, 1973.

Lubbock, Percy, **The Craft of Fiction**, London, Jonathan Cape, 1954.

Luckas, Georg, **La Signification Presente du Realisme**, trad. Maurice de Gandillac, Paris. , Gallimard, 1960.

Lyons, John, **Introduction to Theoretical Linguistics**, Cambridge University Press, 1968.

Macksey, R. and Donato, E,(Eds.),**The Structuralist Controversy**,Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970.

Magny, Claude - Edmande,**Histoire du Roman Francais depuis 1918**,Paris, Ed. du Seuil, 1950.

Matejka, L. and Pomorska, K, (Eds.). **Readings in Russian Poetics**, Cambridg,Mass, MIT University Press, 1971.

Mendilow, A.A., **Time and the Novel** ,London, Peter NevilleLtd., 1952.

Mitterand, H., "Le Regard de Zola", **Europe**,No. 468 - 9, Avril - Mai, 1968.

Moles, A. et Romer, E., **Psychologie de e Espace**, Paris, Casterman, 1972.

Ortega Y Gasset, Jose, **Meditations on Quixote**,trans. E .Rugg and D. Marin, New York, The Norton Library, 1963.

————————, **Velasquez, Goya and the Dehumanization of Art** , trans,A. Brown,London, Studio Vista, 1972.

Pichois, Cl. et Rousseau, A.,**La Litterature Comparee**, Paris.,Armand Colin, 1967.

Plato, **The Republic**,trans. B. Jowett, New York, The Modern Library, n.d.

Pouillon, J., **Temps et Roman**,Paris, Gallimard, 1946.

Propp, V., **Morphology of the Folktale**,Austin, Texas, University of Texas, Press, 1971.

Princeton Encyclopedia of Poetics,ed. Alex. Preminger, Princeton, N.J., Princeton Unviersity Press, 1965.

Ricardou, Jean,**Problemes du Nouveau Roman**, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

————————, **Pour une Theorie du Nouveau Roman**,Paris, Ed. du Seuil, 1971.

————————, **Le Nouveau Roman**,Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Robbe - Grillet, Alain, **Pour un Nouveau Roman**, Paris, Ed. Minuit, 1963.

if030Robey, David (Ed.), **Structuralism**, Oxford, The Clarendon Press, 1973.

Rossum - Guyon, Francọise Van, **Critique du Roman**,Paris, Gallimard, 1970.

————————, "Point de Vue et Perspective", **Poetique** 4, 1970, 476 - 97.

Rousset, Jean,**Forme et Signification**, Paris, Jose Corti, 1962.

Sarraute, Nathalie, **L'Ere du Soupcon**, Paris, Gallimard, 1956.

Schaff, Adam, **Introduction a la Semantique**, ,trad. G. Lisowski, Paris, Anthropos 10 / 18,1960.

Scholes, Robert (Ed.), **Approaches to the Novel**, San Francisco, Chandler Publi., 1961.

Scholes, Robert and Kellog, Robert,**The Nature of Narrative**, Oxford, Oxford University Press,1966.

Scholes Robert, "The Contributions of Formalism and Structuralism to the Theory of Fiction", **Novel**,Vol. No. 2, Winter, 1973, 134 - 51.

————————, **Structuralism in Literature**,New Haven. Conn. yale University Press,1974.

Segre, Cesare, **Semiotics and Literary Criticism**, The Hague, Mouton, 1973.

Somekh, Sasson, **The Changing Rhythm: Analysis of Naguib Mahfouz's Novels**, Leiden, E. J. Brill, 1973.

Spitzer, L., **Etudes de Style,** trad. E. Kaufholz et al., Paris, Gallimard, 1970.

Stanzel, Franz, **Narrative Situations in the Novel,** trans. J. P. Pusack, Indiana, Indiana University Press, 1971.

Stevick, Philip (Ed.), **The Theory of the Novel,** New York, The Free Press, 1967.

Strelka, J. (Ed.), **Patterns of Literary Style,** University Park, The Pennsylvania State University Press, 1971.

Sumpf, J., **Introduction a la Stylistique du Francais,** Paris, Larousse, 1971.

Tadie, Jean Yves, **Proust et le Roman,** Paris, Gallimard, 1971.

Thibaudet, Albert, **Gustave Flaubert,** Paris, Gallimard, 1935.

Todorov, Tzvetan, **Theorie de la Litterature,** Paris, Ed. du Seuil, 1965.

————————, Les Categories du Recit Litteraire, **Communications** 8, 1966, 125 - 51.

————————, **Litterature et Signification,** Paris, Larousse, 1967.

————————, **Poetique,** Paris, Ed du Seuil, 1968.

————————, **Poetique de la Prose,** Paris, Ed, du Seuil, 1971.

Todorov, T. et Ducrot, O., **Dictionnaire Encyclopedique des Scienes du Language.** Paris, Ed. du Seuil, 1972.

Tolstoi, L., "What is Art?", **Criticism: The Major Texts,** ed. W.J. Bate, New York, Harcourt, Brace Jovanovich, 1970.

Ullmann, Stephen, **Style in the French Novel,** Cambrige, Cambridge, University Press, 1957.

Uspenski, B., "Poetique de la Composition", trad. Cl. Kahn, **Poetique** 9, 1972, 124 — 34.

————————, **A Poetics of Composition,** trans. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley, University of California Press, 1973.

Vogler, Thomas, A, (Ed.), **Twentieth Century Interpretations of To the Lighthouse: A Collection of Critical Essay,** N.J., Prentice Hall, 1970.

Vogue, Melchior de, **Le Roman Russe,** Paris, Plon, 1886.

Watt, Ian, **The Rise of the Novel,** Middlesex, Pelican Books, 1957.

Weinrich, Harald, **Le Temps,** trad., M. Lacoste, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Weisstein, Ulrich, **Comparative Literature and Literary Theory,** Indiana, Indiana University Press,1973.

Wellek, R,. "The Concept of Realism" in **Concepts of Criticism,**New Haven, Conn., Yale University Press, 1963, PP.222 - 55.

————————, **Discriminations,** New Haven, Conn., Yale University Press, 1971.

Wellek, Rene and Warren, Austin, **Theory of Literature,**Middlesex, Peregrine Books, 1976.

Woolf, Virginia, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", **Collected Essays,** Vol. I, London, The Hogarth Press, 1966.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٤/٤٢٠٠

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٤١٨ - ٣

يجد القارئ فى هذا الكتاب محاولة فى تأسيس الخطوات الإجرائية فى النقد التطبيقى من خلال تجريب المنهج البنائى والمنهج المقارن . وتركز الكاتبة تحليلها على ثلاثية نجيب محفوظ . ويعين المنهج البنائى على التوصل إلى وصف دقيق للخطاب القصصى عند محفوظ فى مستوياته المختلفة ، أما المدخل المقارن فيمكن من النظر إلى هذا الخطاب فى تشابكه مع التراث القصصى العربى والغربى . وإذا كان هذا الكتاب هو فى المقام الأول دراسة تطبيقية فإنه يقدم فى نفس الوقت إطارا نظريا يمكن الاستعانة به فى التعامل النقدى مع أى نص قصصى .

